Д. А. ПИСАРЕВСКИЙ

ШРИФТЫ И ИХ ПОСТРОЕНИЕ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
И. А. ФОМИНА

Д. А. ПИСАРЕВСКИЙ

ШРИФТЫ И ИХ ПОСТРОЕНИЕ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА АРХИТЕКТУРЫ
И. А. ФОМИНА

ИЗДАНИЕ АВТОРА
ЛЕНИНГРАД
1927

ТИПОГРАФИЯ
РАБОЧЕГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
„ПРИБОЙ“
имени
ЕВГ. СОКОЛОВОЙ
ЛЕНИНГРАД.

Ленинградский Гублит № 32233

Тираж 10.000 экз. 11 л.

Заказ № 671

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.

Книжные графики, плакатисты и каллиграфы, а также архитекторы, инженеры, чертежники и топографы, исполняющие надписи на чертежах и планах — каждый из этих работников нуждается в хороших, художественных образцах для выполнения нужной надписи. Цель настоящего сборника дать исчерпывающий материал по вопросу о *писаном* шрифте и методах его построения.

За последний год выпущено в продажу несколько сборников шрифтов, но каждый из них содержит в себе, почти исключительно, образцы *печатных* шрифтов, т.-е. тех шаблонных шрифтов, которые можно найти в любой типографии. Воспроизведение таких шрифтов от руки, являясь технически весьма трудным, не может удовлетворить художественной цельности того рисунка, плаката или чертежа, на который этот шрифт наносится.

Помимо того, подражание печатным шрифтам является и вредным. Пишущему текст от руки необходимо культивировать свои особые приемы, исходящие от движения руки человека и инструмента, которым он пользуется: пера, кисти, палочки и т. п., построение же печатных шрифтов основано на совершенно иных принципах.

Данный сборник имеет целью дать исчерпывающий материал всего того, что достигнуто до сих пор в области *писания* шрифтов. Не ограничиваясь графическим начертанием азбук, каждый автор дает подробные указания об особенностях его шрифта и о методах его построения.

Помимо делового начертания полной азбуки данного шрифта, которое иногда выглядит в этой форме сухим и скучным, параллельно — на противоположной странице — дана какая-либо надпись, составленная из этих же букв. Надпись эта выявляет красоту шрифта и дает указания на возможные вариации (другой наклон, иная разметка, особое расположение строк). Сразу становится ясным, каких результатов, каких графических эффектов возможно достигнуть при использовании данного шрифта.

В дополнение к многочисленным [illegible] лучшими ленинградскими графиками, [illegible] по вопросу о методах построения шрифтов. [illegible] что каждый график сам [illegible] включены три руководящих статьи [illegible] графики, плакате и [illegible]

дает возможность быстро усвоить характерные особенности каждого шрифта и помогает не только пользоваться им путем копирования, но и варьировать, улучшать.

Итак, задача альбома является дать не случайный и сухой набор имеющихся шрифтов, а живой материал о шрифте в процессе его творчества и развития, т.-е. задача создать род лаборатории, в которой каждый может с интересом и пользой поработать — безразлично, знаток или начинающий. И тот, и другой найдут в альбоме богатый материал по интересующему его вопросу.

Участие в альбоме наших лучших графиков, как Чехонин, Белуха, Левитский, Кирнарский, Хижинский, Конашевич, Литвиненко, Шиллинговский, Лялин, Гегелло, Ушаков, Алексеев, Бриммер и многих др., и редактирование альбома академиком архитектуры И. А. Фоминым позволяют надеяться, что поставленная задача выполнена полностью.

Д. А. Писаревский.

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА.

Правильно поставленная задача не всегда получает правильное разрешение. Часто недостаток средств, иногда поспешность в работе не позволяют развить поставленный вопрос в полном объеме. С этим приходится считаться и прощать невольные недочеты. В данном случае задача затрудняется еще тем, что вопрос новый, который до сих пор еще никак не освещался. Нельзя же считать за материал те несколько альбомов со шрифтами, которые появились за последние 2—3 года.

Впервые дело ставится на настоящую деловую почву с изложением методов построения шрифтов, анализом их художественной ценности и попыткой научного освещения вопроса. К работе привлечены все ленинградские графики, как старые и опытные шрифтовики, так и молодежь. Отсутствует лишь несколько имен по случайным обстоятельствам, как, напр.: Е. Е. Лансере, который в Тифлисе, М. В. Добужинский, который за границей, Д. И. Митрохин, В. Д. Замирайло и несколько молодых имен, которые не успели к выходу альбома дать свои шрифты.

Сборник представляет собой собрание 56 шрифтов, сочиненных лучшими Ленинградскими графиками.

Этот богатый графический материал сопровождается 3-мя статьями, из коих две, а именно „Строение шрифта" Левитского и „Шрифт в плакатах" Охочинского дают ряд практических указаний и инструкций по вопросам построения и сочинения всякого рода шрифтов. Третья статья Э. Голлербаха есть попытка научного освещения вопроса. Надо думать, что эти три статьи послужат толчком к дальнейшей работе в этой области и, может быть, приведут современем к открытию новых шрифтовых канонов.

Кроме этих общих статей, в конце книги, приложены описания шрифтов, сделанные самими авторами. Это особенно ценный материал для тех, кто захочет подражать в своих работах тому или иному мастеру. Здесь он найдет уже готовые измерения ширины, высоты букв, угла наклона, способы построения, указания на закономерность и уклонение от норм и указания на индивидуальные отличия каждой буквы в одном алфавите.

В эту книгу не вошли шрифты, порядка печатных шрифтов, так как в задачу сборника не входило искание материалов для словолитни — это совсем другая область,

требующая иных подходов, нежели в шрифтах, писанных от руки.

Однако, изучение шрифтов вообще и собрание большого их количества в многообразных видах подвигает косвенно и вопрос о шрифте для словолитни. Если когда-либо жизнь выдвинет этот вопрос, то художники оценят материал, собранный в настоящем альбоме. Они не найдут ничего готового, но много выдумки и много намеченных новых путей.

Заботою редактора было избегнуть загромождения альбома устарелым и ненужным для практической жизни материалом, а, напротив, ответить на требования современности — дать то, что нужно сейчас и что, вероятно, нужно будет в ближайшие годы.

Вопрос о печатном шрифте для словолитни откладывается на неопределенное будущее время. Требования же в отношении шрифтов, которые пишутся от руки, как для книжной графики, так и для плаката в настоящее время весьма повышены. Шаблонные, устарелые образцы шрифтов никому не нужны. Издательства требуют от графиков большой изобретательности. Русская книжная витрина выглядит гораздо нарядней и богаче, чем книжные витрины за границей. В Париже, например, все вновь выходящие книги имеют традиционную желтую обложку и почти всегда один и тот же шрифт. Название книги и имя автора уже достаточно говорят парижскому покупателю. У нас же каждая вновь выходящая книга стремится своим эффектным внешним видом превзойти все, что было раньше. Этого требует книжный рынок. Но нет худа без добра: отсюда происходит столь пышное развитие у нас книжной графики и такое богатство выдумки русских художников в области сочинения обложки книги.

Все сказанное относится и к шрифтам. Необычайное разнообразие шрифтов, их острота и броскость объясняются требованием книжного рынка.

Повышенные требования к большой художественной ценности шрифтов начались уже давно, лет 20 тому назад. Художники „Мира Искусства“ первые начали искать новых, свежих и строго-художественных форм для шрифта взамен устарелых шаблонов. Александр Бенуа, К. Сомов, Евгений Лансере, М. Добужинский, И. Билибин, Л. Бакст и др. дали ряд интересных сочинений в этой области. По их следам пошел целый ряд даровитых художников: Нарбут, Левитский, Митрохин, Замирайло и др., которые шаг за шагом продвигали вперед искусство шрифта и довели его до столь блестящего периода, какой мы наблюдаем в наше время.

Из недр же „Мира Искусства“ вышел первоклассный мастер С. В. Чехонин. Он и до настоящего времени остается вожаком и первым номером, никем не превзойденным. Ничуть не преувеличенно будет признать такого блестящего графика и изумительного шрифтиста, как Сергей Чехонин, мировой величиной.

Другие большие имена несколько поблекли и постепенно уступают свои посты молодежи. Оно и понятно: молодежь идет по проторенной дороге, пользуясь достижениями старших. В деле шрифта, более чем в каком-либо другом искусстве, важен багаж прошлого. Приемы ультра—новые, опрокидывающие все прошлое, не жизненны и не могут прочно, на долго, установиться. Самое существо шрифта, задача которого просто и лаконично и, так сказать, на общепонятном языке передавать человеческую мысль, допускает лишь небольшие отклонения от установленных форм.

Вот почему изучение шрифта и собирание наилучших его образцов, современных и прошлых, имеет такое большое значение. В этой отрасли искусства близкое подражание одного мастера другому не только не следует осуждать, но, напротив, поощрять. Лишь медленная и постепенная, шаг за шагом, работа по улучшению и совершенствованию одного и того же шрифта приводит к хорошим результатам. Берите друг у друга, заимствуйте и, внося малое свое усовершенствование в существующий шрифт, вы сделаете больше, чем если выдумаете что-то совсем новое, никогда не виданное. Если проследить работы Чехонина, то ясно, как он сам у себя заимствует из года в год мотивы старого шрифта, вносит нечто новое и таким образом доводит свои шрифты до совершенства. Безразлично, заимствовать ли у мастеров прошлых веков, друг у друга или у самого себя — важно лишь ставить себе задачу усовершенствования в отношении четкости, выразительности и художественной ценности.

Этот альбом, который является „п о д с ч е т о м с и л" ленинградских шрифтовиков к 1927 году, конечно, сыграет большую роль в продвижении искусства шрифта. Следующее поколение графиков должно дать и даст продукцию более высокого уровня.

Но и сейчас нужно признать, что русские шрифты в лице таких мастеров, как Чехонин, Кирнарский, Белуха, Алексеев, Бриммер, Ушаков, Хижинский, Шиллинговский, Гегелло, Лялин, Литвиненко, Медведева и многие другие представляют картину пышного расцвета этой отрасли искусства.

А на смену им уже нарождается новая гвардия шрифтовиков в лице, главным образом, учеников В. Н. Левитского. Тут успели уже зарекомендовать себя хорошим мастерством: Миняев, Григорьевский, Важнова, Борисова-Мусатова, Мичурина, Овчинникова, Сандлер, Басманов и другие.

Графический материал этого альбома можно разделить на 3 основных части: 1) шрифты для книжной графики, от №№ 1 до 28, 2) шрифты для подписей порядка скорописи, от №№ 29 до 44 и 3) шрифты для плаката, от №№ 45 до 56.

П е р в а я ч а с т ь представлена наиболее богато — это соответствует тому, что дает жизнь. Уровень книжной графики и, в частности, искусства обложки у нас весьма высокий, тогда как, напр., искусство плаката несколько отстает от того, что делается на западе. В статье Э. Ф. Голлербаха читатель найдет краткий очерк о русской книжной графике и в частности о шрифтовой графике, я же ограничусь некоторым обзором собранного в этом альбоме материала.

Шрифты, предназначенные для книжной графики, можно в свою очередь подразделить на три группы: первая—это шрифты деловые, холодные, без претензии на художественный эффект; к этой группе можно отнести шрифты №№ 4, 5, 8, 15, 18, 19, 22, 23, 27, 28, 35. 36, 37 и 43. Некоторые из них, как № 43 В. Левитского, имеют учебно-рациональный характер, другие из этих шрифтов имеют претензию на пригодность для словолитни, как напр. № 27 (Шиллинговского) и № 35 (Лео), оба с сильно вынесенными за строку некоторыми буквами алфавита, что должно увеличить удобочитаемость. Мне кажется, скорее мог бы претендовать на эту роль шрифт № 1 (Алексеева), в котором есть несомненно известная „металличность". Однако и этот шрифт, как сознается сам автор (см. описание шрифта № 1, стр. 153),

еще не удовлетворяет в полной мере задаче наборного печатного шрифта.

Эта группа шрифтов не носит характера индивидуальных шрифтов и имеет стремление ответить лишь наибольшей четкости, ясности и удобочитаемости шрифта.

Вторая группа—это шрифты, претендующие на бо́льшую художественную ценность и остроту. Здесь каждый автор выявляет свой вкус и свою индивидуальность, однако, в пределах традиций шрифтовых форм. В эту группу входят №№: 1 (Алексеев), 2 (Медведева), 6—7 (Конашевич), 9 (Борисова — Мусатова), 10 (Ираида Фомина), 11 (Белуха), 12 (Белоцветова), 22 (Гегелло) и 24 (Миняев). Почти про каждый из этих шрифтов хочется сказать словами Левитского: „в шрифте, как в зеркале, отражается характер автора". И не будет противоречием, если через год тот или иной автор даст другой шрифт — и в другом он ярко выявит свой индивидуальный вкус.

Третья группа шрифтов — это та, в которой авторы идут еще дальше в индивидуализации шрифта, который у них носит уже определенно декоративный характер. Здесь четкость и ясность отходят на задний план, зато выдвигается острота и броскость; выдумка играет здесь главную роль. К этой группе принадлежат №№ 14 (Чехонин), 16 (Кирнарский), 17 (Данилов), 21 (Иг. Фомин), 25 (Егор Нарбут), 26 (Чехонин) и 39 (Алексеев).

Шрифт Кирнарского блещет изысканным вкусом, декоративной выдумкой, и смелым подходом: большие белые плоскости эффектно покрыты черной графикой.

Большое совершенство в композициях покойного Егора Нарбута. 13 букв не законченной им азбуки помещаются здесь, как образец тех достижений, которыми могут похвалиться русские графики перед Европой. Знаток шрифта получит большое наслаждение, рассматривая и изучая образцы азбуки Нарбута (стр. 102). Индивидуальный характер и острота каждой отдельной буквы доведена до предельной выразительности. Умышленно воспроизведены эти буквы в большом масштабе, дабы при уменьшении не потерялись детали букв. Как у хорошего художника — портретиста не только схвачен общий облик головы, но и каждая деталь лица выразительна и похожа, так у Нарбута каждая буква скомпакована и доведена до совершенства не только в общем, но и во всех деталях. „Тайной графического равновесия, пишет о нем Э. Голлербах *), он владел так уверенно, как если бы это был врожденный инстинкт".

Правая страница (103) представляет образцы пышного решения заглавных декоративных букв, построенных по образцам рукописных литер конца 18-го и начало 19-го века.

Однако, в работах Нарбута при всей их ценности и большом совершенстве все же очень много ретроспективного. Гораздо свежее, острее и своеобразнее шрифт № 39 Алексеева. В нем кроме изысканных пропорций букв много новизны и выдумки в технике заполнения поля буквы.

Большой смелостью, почти доходящей до дерзости, поражает шрифт № 14 Чехонина, где он, пользуясь одной лишь краской, достигает изумительных эффектов полихромии. Наконец, № 26 — театральный шрифт, специально

---

*) В книге „Силуэты Нарбута". 1926 г.

сочиненный для этой книги С. В. Чехониным — настоящий пышный цветок на поле шрифтовой графики. Хочется сказать, что в этой композиции Чехонин превзошел самого себя. Весьма вероятно, что высокий декоративный подъем Чехонина в этой работе не будет понят. Возможно, что многие найдут этот шрифт не серьезным, назовут его шалостью. Может быть и шалость, но шалость, которую позволяет себе виртуоз. Как некий цирковой жонглер с легкостью и непринужденной улыбкой проделывает перед восхищенной и испуганной публикой головоломные трюки, так Чехонин, шутя, бросает с изумительной легкостью свои блестящие композиции от буквы к букве; от каждой буквы веет театром: вы ослеплены светом яркой рампы, вы вдыхаете закулисную пыль, слышите аплодисменты, угадываете зависть, интриги . . . Если бы графика была понятна публике и интересовала бы ее также как, напр. музыка, этот шрифт принес бы славу Чехонину, как Стравинскому его „Петрушка" или Прокофьеву его „Сказка о шуте".

Вторую часть этой книги (от табл. 27 до 38) составляют шрифты для надписей порядка скорописи. Это выражение не вполне точно, но все же характеризует эту группу. Тогда как в первой части все шрифты построены на основе печатных шрифтов (хотя и пишутся от руки), в этой части большинство шрифтов сочинено на основе писанных образцов и скорописи. Рисовка шрифтов из первой части требует значительного времени. Поэтому, когда требуется длинный текст, а прибегать к типографии нежелательно или невозможно (напр., на чертежах, на диаграммах, дипломах, свидетельствах, адресах и пр.), то необходимо искать иных образцов, которые и предлагаются в этой книге от № 29 до № 44 *).

Тогда как шрифты первой части альбома пригодны лишь в тех случаях, когда требуется выполнить короткую надпись из нескольких слов или строк, (иначе лист, весь заполненный таким шрифтом, казался бы тяжеловесным), шрифты второй части книги пригодны именно для заполнения больших пространств сплошным текстом.

Существует, конечно, для этой цели ряд каллиграфических образцов, но все они устарели и мало-художественны. Самый распространенный из них „рондо" груб и банален. Давно пора найти ему на смену что-либо более достойное. Ряд шрифтов второй части книги преследует эту задачу. Лучшими из таковых следует считать №№ 30 и 31 (Бриммера) и № 38 (Алексеева). Красота начертания букв, не банальных, построенных на старинных образцах конца XVIII и начала XIX веков, соединяется в них с большой выразительностью и четкостью **). Округлость букв роднит их со скорописными образцами и хорошо приспособлена к непринужденному движению руки. Этими же достоинствами, в несколько меньшей мере, обладают два шрифта Литвиненко № 33 и № 34, которые легко пишутся хорошо заостренной палочкой. Для более парадных случаев и более крупных надписей очень хороши и пригодны два шрифта Кирнарского № 41 и № 42, оба курсивных, один из коих

*) Кроме №№ 39 и 43, относящихся к первой части, т.-е. к шрифтам для книжной графики.

**) Редакция выражает благодарность проф. В. К. Лукомскому, любезно предоставившему материалы гербового музея графикам Бриммеру и Алексееву для изучения.

построен исходя от писанных шрифтов, другой — исходя от печатных.

Было бы очень важно, если бы графики при выполнении заказов на длинные тексты использовали бы эти указанные 7 образцов (№№ 30, 31, 33, 34, 38, 41 и 42) — практика внесла бы, вероятно, ряд поправок в смысле упрощений, бо́льшего приспособления к естественному движению руки человека и отысканию более подходящего инструмента писания, нежели кисть. Для шрифтов, напр., Литвиненко очень подходило бы самопишущее перо (стилет) со стальным штифтом, каковые, к сожалению, вышли из моды и которые трудно сейчас найти в продаже.

Третью часть этого альбома от табл. 39 до конца книги составляют образцы шрифтов для плаката. Эти шрифты весьма разнятся от двух первых групп по самой своей структуре. Тогда как шрифты второй группы имеют толщину основной стойки, равной от $^1/_6$ до $^1/_{12}$ высоты ее, а в первой группе равной от $^1/_4$ до $^1/_8$, то в плакатных шрифтах толщина стойки не более $^1/_3$, а часто даже равна $^1/_2$ высоты ее. Это дает шрифту монументальность и легкочитаемость на больших расстояниях. В статье „Шрифт в плакате“ В. К. Охочинский дает ряд общих требований, которым должен подчиняться плакатный шрифт. Я прибавлю к этому то соображение, что не одни только требования четкости, монументальности и наивыгоднейшего соотношения красок играют роль. Самый броский плакат, если его видеть каждый день, перестает на вас действовать. Поэтому едва ли не самым важным в шрифте для плаката следует считать его новизну, неожиданность, а потому выдумка художника в этом случае играет первенствующую роль. Пусть шрифт даже плохо читается, но если я заинтересован его новизной, необычностью его вида, мое внимание приковано, и я должен такой плакат прочитать и запомнить.

Этим объясняется, напр., такой успех в наше время шрифта со сплошной заливкой контура. Конечно, он читается с трудом, но он неожидан, не похож на прежние и, пока это так, он интересует и заставляет обращать на себя внимание. Пройдет несколько лет и другая подобная выдумка будет также привлекать к себе внимание прохожих.

Шрифты № 49 (Белухи), № 50 (Чехонина) и № 51 (Ушакова-Поскочина) дают отличные примеры такого модного „сплошного“ шрифта, впервые введенного Чехониным.

По той же причине допускается и поощряется в плакатном шрифте смещение и прыгание букв или слов. Примеры шрифтов № 46 (Медведевой) и № 54 (Гегелло) отлично иллюстрируют это. Конечно, слово „Радио“ хуже читается от сдвига букв и совсем плохо читается прыгающий плакат „Мисс Менд“, однако, и тот и другой заставляют себя читать.

В этом отношении всякая контрастность в плакатном шрифте очень выгодна; шрифты в плакатах № 47 и № 52 очень выигрышны в силу контраста—в первом случае черного фона с цветными буквами, во втором—черного фона с белыми буквами. В шрифте № 53 (Ф. Позен) контраст очень толстых основных стоек против очень тонких вторых создает выгодное для шрифта сочетание, которое увеличивается еще от контраста наклона верхней строки вправо, а нижних — влево (см. стр. 144).

Двенадцать, приведенных здесь, примеров плакатных шрифтов обнимают почти все, что в данное время является

модным. Конечно, на эти двенадцать тем возможны бесконечные вариации. Но эти вариации должны делаться опытной рукой; не следует заказчику думать, что, имея под руками альбом шрифтов, он может сам скомбинировать любой плакат.

Даже опытные графики решают один и тот же шрифт на разные лады: кто хуже, кто лучше. Есть спорные вопросы, которые вообще трудно разрешимы. Возьмем пример: казалось бы палочный шрифт, состоящий из брусков одной толщины, должен быть у всех авторов единым. Между тем мы видим, что каждый автор из шести, представленных в альбоме, палочных шрифтов решает его по-своему; шрифты №№ 15, 43, 46, 47, 48 и 52 — все весьма различны между собою. Также при анализе шрифтов могут возникать споры о деталях: так, Охочинский в своей статье дает образцы палочного шрифта с круглыми буквами, превращеными в квадраты; я же считаю этот прием весьма противоестественным для всех круглых букв и букв, имеющих круглые части; в своем палочном шрифте № 15 я графически пытаюсь доказать, что я прав.

Другой спорный вопрос в палочном шрифте возникает о том, допустимы ли тупые окончания у букв А, Д, И, Л и М. Я опять решаю его отрицательно и утверждаю, что окончания должны быть острыми, а не тупыми. Также решает вопрос Медведева в своих палочных шрифтах (№ 46 и № 48). Кирнарский же в своем палочном шрифте (№ 47) решает смешанно: букву А с острым окончанием, буквы же Д, И, Л и М с тупым. Примеры эти я привожу к тому, что даже детали отдельных букв шрифта могут решаться различно различными мастерами и, следовательно, хуже или лучше. Как бы ни была мала отрасль искусства шрифта, но она так же сложна и трудна, как и всякое другое искусство; его надо знать теоретически, надо в нем работать практически — только тогда можно ожидать от работника хорошей продукции.

Итак, не следует всякому, имеющему этот сборник, думать, что он готовый мастер для книжных обложек или плакатов. Графика есть искусство, которому надо учиться, к которому нужно иметь дарование. Новичок или профан, имея в руках даже столь богатый материал, какой дает этот альбом, может испортить любую работу. Этот материал нужен и очень полезен тому, кто уже работает в области шрифта, тому, кто обучается шрифту, и всем тем, кто вдали от столицы лишен соприкосновения с графиками и художниками. Заказчику же этот альбом нужен, чтобы выбрать образец и дать себе отчет о будущем ходе работы. Он же найдет в этой книге ряд имен готовых мастеров, которым он может смело доверить ответственную работу и быть заранее уверенным в успехе.

В. Н. Левитский.

СТРОЕНИЕ ШРИФТА.

Настоящий очерк, изложенный в популярной форме, предназначается для лиц, желающих познакомиться с первоначальным строением шрифта. Предлагаемый здесь метод изучения шрифта проверен на практике и дал благоприятные результаты.

В нашей современности, когда жизненные условия ставят живописца, архитектора и художника-прикладника перед условием знать шрифт — потребность в популярном очерке о шрифте очевидна. У нас, к сожалению, из-за отсутствия серьезного материала по вопросам шрифта, желающие его изучить ставятся в трудные условия. Необходимость знания шрифта и его строения очевидна. Автоматическое срисовывание часто приводит к печальным результатам и графической безграмотности книги и плаката. Настоящая статья не есть руководство в прямом значении этого слова, но думается, что желающие изучить шрифт найдут те вехи, от которых следует итти, а дальше — собственная инициатива, наблюдение, изучение, практика и рука мастера выработают свои индивидуальные приемы и графическую убедительность.

Каждый художник должен знать, что в основе представляет из себя буква (литера) и сумма их—слово, понимать как подойти к ним, т.-е. построить, чтобы не сделать грубых ошибок в разрешении основных графических форм.

Тот, кто знает на опыте шрифт, слишком часто наблюдал, как иногда плакат, обложка, архитектурный проект и даже чертеж-диаграмма имеют отталкивающий вид и только потому, что один из элементов художественного построения, а именно шрифт, не на должной высоте. Между тем, правильно сконструктированные буквы и слова дополняют и заканчивают художественное произведение. Конечно сейчас же возникает вопрос о характере данного шрифта (а не только о его построении), но эта область относится к композиции всего художественного произведения в целом и здесь ее касаться не будем.

Чаще всего можно видеть огромные, ничем не оправдываемые по набору пустоты между буквами в слове, наряду с тесно сжатыми черными графическими пятнами букв, а в строке— неравномерные расстояния между словами. Таким образом гармония черных и белых пятен существенно нарушается

и глаз испытывает неприятное чувство беспокойства. Слово „КОГДА“ (рис. № 1) ясно указывает на указанные недостатки (шрифт этот взят с афиши—рекламы кино „Пикадилли“ для картины „Когда пробуждаются мертвые“). Здесь можно видеть, насколько пало у нас типографское искусство. Ка-



Рис. 1.

жется, можно было бы у типографии требовать знания в разметке слова. О характере шрифта говорить не приходится: он так же плох, как и умение наборщика в разметке. Следует обратить внимание, что литеры К, О, Г сдвинуты, большое белое пятно между Г и Д подчеркивается сближением Д и А. Тогда как стоило только установить равновесие пробелов между литерами, и слово встало бы твердо, к общему удовлетворению как наборщика, так и зрителя. С грустью надо отметить, что профессиональное чувство печатника у нас иногда сменяется халтурным отношением, — приводимый пример один из очень многих.

Но бывают положения, которые по своей безграмотности еще хуже. Иногда пылкий изобразитель шрифта с совершенно неорганизованной фантазией делает так, что в одном слове путает литеры всех времен и народов. Буква алфавита, это, в сущности, история человечества — медленная эволюция культуры от египетских пирамид и до наших советских дней. Рисунок шрифта — это повседневная наша жизнь, он врос в нашу плоть и кровь. Это, конечно, его положительная сторона; следовательно, его следует делать целесообразным, приемлемым и не нарушать выработанных веками законов, так как подобное нарушение влечет за собой путанное положение — воздействие на зрителя падает, шрифт не усваивается и, значит, теряет свою цель и свое назначение. На этом, к нашему стыду, часто попадаются и художники, которые еще прибавляют дешевый шик росчерка — окончательно все сбивая и путая, забывая об „едином целом“, необходимом в каждом художественном произведении.

Весь шрифт, которым мы пользуемся, можно, опираясь на его происхождение и внешний вид, разделить на два разряда. К первому отнесем тот, который имеет однообразный характер, т.-е. все стойки, загибы, движки и т. д. одной толщины. Подобный шрифт по своему происхождению самый „древний“, так он и называется в типографии (в обыденной жизни принято называть его „палочный“, „брусковый“, „рубленный“). Прообраз его найдем в письменах на папирусе, где шероховатая поверхность требовала упрощенных форм, или же в письменах на камнях, где он имеет угловатые формы. „Древний“ шрифт в своих основных построениях существует до сих пор, что указывает на его жизненные и художественные достоинства.

Ко второму разряду следует отнести т. н. „антиква“ — шрифт, вышедший из „древнего“. В эпоху Возрождения, когда античность снова воспрянула, этот шрифт окончательно сконструировался. Свое непосредственное начало он ведет от римских версалов.

Когда непрочный материал — папирус начал заменяться пергаментом (III век нашей эры), то естественно, шрифт видоизменился. Отчасти повлиял и материал — гладкая поверхность пергамента (выделанная кожа)—в противовес папирусу, допустила к употреблению другие виды „орудий производства“: введены были перо и кисть. Появился росчерк пера и кисти. Стало возможным элементы букв делать неравномерной толщины, а так как подобные шрифты для глаза более приемлемы, то они завоевали себе первенствующее положение.

„палочный“, то в „антикве“ конструкция различных графических форм по своему виду не монотонно-однообразна, а представляет большое разнообразие форм, что делает шрифт более приемлемым для глаза. Трудно прочитать книгу набранную мелким палочным шрифтом — устанут глаза; между тем, мы много читаем и не устаем, благодаря шрифту „антиква“.

Уже отмечалось, что новый материал (пергамент) и способ письма дал и более совершенный шрифт, но и художественная воля приняла здесь огромное участие. В данном случае, утилитарность и искусство шли рука об руку.

ВГДЕЖЗИІЙКЛМНОП
РСТУФХЦЧШЩЪЫЬ

Рис. 2.

В создании шрифта „антиква“ в его окончательной конструкции приняли участие виднейшие художники (что поучительно для нашей современности), как Дюрер, архит. Серлио и др. В конечном результате „антиква“ почти в неизменном виде дошел до нас, приобрел много подразделений с бесчисленными наименованиями и получил широкое распространение в цивилизованных странах. Самая характерная сторона его в отличие от „древнего“—это разнообразные графические формы.

Если в „древнем“ мы видим, что он написан каким-то тупым инструментом и литеры имеют вид, действительно,

Перед нами два главных основных принципа шрифта — „древний“ и „антиква“, при чем каждый строился по своему. Путать их нельзя. Неприемлемо, если в слове одни буквы будут построены на основе „древнего“ шрифта, а другие—на основе „антиквы“.

Если мы пойдем дальше, то увидим, что все шрифты имеют свои подразделения, путать которые никогда не следует.

Привожу пример „романского“ *) шрифта словолитни б. Лемана (рис. 2). Два основных принципа „древнего“

*) Название данного шрифта не соответствует его характеру

шрифта — его лаконичность и простота — неумело спутаны с изысканностью „антиквы". По равновесию графических форм литеры „Ж", „Э", „Р", „С", „Х", „У", „Ф" — мало приемлемы.

Палочные литеры монотонны, имеют слишком упрощенные формы, но при известном опыте всегда можно найти не скучную простоту, установить ясность, лаконичность впечатления и соединить требования утилитарности с художественностью.

Если „антиква" рассчитан на воздействие длительного восприятия, то палочные—на короткое, ударное впечатление. Вот почему область „антиквы"—это, главным образом, книга, а „древнего" — плакат, реклама, афиша, вывеска. Перед художником цель: понять этот стержень — назначение того и другого шрифта, чтобы избежать ряда ошибок.

Самые новые и современные художественные оформления — плакат и реклама — взяли „древний" шрифт, почти минуя веками до утонченности разработанный шрифт „антиква". Вот насколько велик принцип целесообразности и, конечно, его следует придерживаться — это самый лучший педагог.

Снова вернемся к примерам: если „КОГДА" (рис. № 1) относится к типографскому делу, то слово ПОДПИСЧИК (рис. 3) относится уже к рисованному шрифту (взят с обложки каталога Госиздата за 1926 год).

Буквы, нарисованные по разметке, стоят пачками: „ПОД" „ПИС" и „ЧИК"; следовательно, построения слова нет так же, как и в рис. № 1.

В построении каждой литеры лежит, конечно, „антиква", т.-е. тот шрифт, который служит основой всем нашим печатным шрифтам (за исключением палочного). Нарочитая манера изображать буквы так, как будто они писаны каким-то „орудием производства", в роде щепки, тупого пера, привела только к дурной модернизации и типичному любительству. Уничтожен ценный для графика принцип графического росчерка. Если отбросить манерность, то сущность построения букв окажется мало понятной. Кроме того, следует помнить, что неправильно построенная буква в слове делает все слово неприемлемым. Существует как бы взаимная порука всех букв: „один за всех и все за одного". Особенно выделяется по своей неправильности буква „Ч": загиб кверху не может иметь характера тонкой линии. Это существенно важно, так как происходит уродование буквы и нарушение основного принципа шрифта. Нам известно, что архитектор при своем подходе в построении художественных форм имеет три основы — план, фасад, разрез. Три целевые установки учат его конструкции. Они всегда у него в голове, что бы он ни предпринимал.

ПОДПИСЧИК

Рис. № 3.

Указанные элементы строения делают архитектуру самым четким из всех видов изобразительного искусства. Нечто аналогичное происходит в шрифте. Необходимо всегда помнить (это не относится к „вязи“ и орнаментальному шрифту,

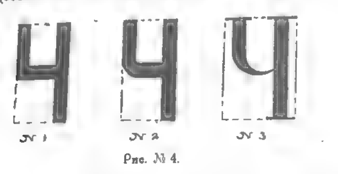


Рис. № 4.

имеющему свои особые задачи) два основных положения. Первое положение при конструкции буквы будет: литеры строятся в квадрате или прямоугольнике и графические пятна (элементы буквы) располагаются в этих границах; второе — графические пятна делятся на основные и дополнительные. В № 1 литеры „Ч“ (рис. 4) — взят прямоугольник, который видоизменяется под влиянием характера буквы или обратно: известный размер прямоугольника требует и известную литеру; нельзя, например, в разм. № 3 поместить букву № 1—получится огромное белое поле между стойками, которое обяжет в будущем другие литеры уродовать, а затем загиб у „Ч“ отскочит, и форма не будет держаться. Вывод из этого тот, что соотношение между прямоугольником и характером литеры должно быть найдено, — в этом есть конструкция буквы. № 2 указывает на округлость загиба, следовательно, алфавит построен на принципе этой буквы: на квадрате и круге, в то время как № 1 — только на прямоугольниках и квадратах. Переходим к рукописному шрифту № 3. Пример второму положению: основные пятна делятся на основные и дополнительные. Основные пятна: главная стойка у „Ч“ и параллельная стойка — начало крючка. В рукописном шрифте естественное движение руки начинается с основной формы, т.-е. главный нажим, а затем переход к тонким линиям. Полный нажим есть, следовательно, основная форма, переходы же и тонкие линии — дополнительные.

Теперь очевидно, что превращать одно из графических основных пятен в дополнительное — грубая ошибка, и вот почему в слове „ПОДПИСЧИК“ вся тонкая линия загиба у „Ч“ неприемлема. Затем мы видим, что „Ч“ как будто выпадает из слова. Оно не стоит на своем месте, что влияет, конечно, сейчас же на разметку, а, следовательно, самая крупная погрешность, хотя и единственная, сделала неприемлемым все слово.

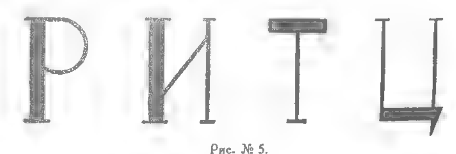


Рис. № 5.

Допускать искажения основных графических форм литеры крайне опасно. Модернизация ведет к тому, что в слове исчезают композиция и „ритм“ и шрифт становится беспо-

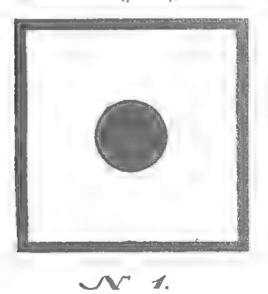
койным для глаза. Подобных опытов следует избегать и в орнаментальных шрифтах, а если и делать, то крайне осторожно. Шрифты этого характера (рис. 5) необходимо изжить, как

Изобретение

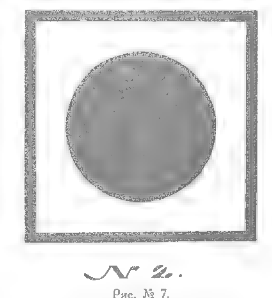
Рис. № 6.

несоответствующие своему назначению, а также характера „Гейша Лемана" (рис. 6), столь излюбленные инженерами и чертежниками. Конечно, прообразы подобных шрифтов можно найти в далеком прошлом, но это еще не оправдание. Культивировать их в наш рациональный век недопустимо.

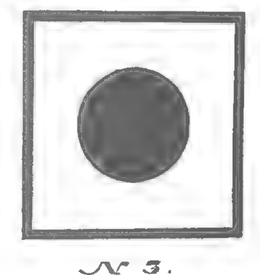
В шрифте существует еще одна опасность — сделать его неуравновешенным. Дело в том, что, как уже говорилось, должна быть на-лицо гармония белых расстояний между буквами. Если же мы обратим внимание на черные графические пятна самих знаков, то можем заметить, что, при неправильной композиции квадрата или прямоугольника литеры, может получиться движение пятна из ряда литер на зрителя, т.-е., значит, одна буква стоит ближе, а все другие—дальше. Чтобы это уяснить, сделаем опыт на геометрических зрительных расчетах. Они очень близки к шрифту. Ведь первоначальный латино-римский шрифт (римские версалы) построен из круга, треугольника и прямоугольника, а римские версалы— основа всех европейских шрифтов. Пример первый (рис. № 7)



№ 1.



№ 2.



№ 3.

Рис. № 7.

создает впечатление, что черный круг стоит на каком-то
расстоянии от рамы в глубине квадрата, пример второй,
наоборот, круг выдвигается на первый план, а рама уходит
в глубину; только третий пример ставит предмет на одну
плоскость с рамой и белым пространством. Раньше проис-
ходило, в сущности, неравновесие между черным пятном
и белым и казалось, что круг ближе или дальше. Возьмем
любое слово, состоящее из букв: хотя границ квадрата или
прямоугольника не видно, но они определенно чувствуются.
Игнорировать это невозможно. Равновесие графических пятен
надо устанавливать по отношению друг к другу, иначе полу-
чается зрительное движение пятна на глаз, как бы вперед
и от глаза — как бы в глубь бумажного листа, т.-е. полу-
чается прыгание шрифта, опять раздражающее глаз и, конечно,
неприемлемое.

В рис. № 8 ясно, что литера „И“ двигается на глаз, а все остальные уходят в глубь листа. Этот шрифт именуется „узкий прописной гротеск“ и отлит словолитней Лемана. Вывод из всего сказанного тот, что, рисуя слово, следует

ИЗОБРЕТЕНИЕ

Рис. № 8.

следить не только за равновесием графических пятен по движению слова, т.-е. по горизонтальной линии, но необходимо также помнить композицию в двухмерности.

Существует мнение, что в длинном слове следует сдвигать литеры к центру, давая к концам более ясные пробелы. Защитники этого положения говорят, что тогда слово стоит устойчиво, но рекомендовать подобный подход начинающим шрифтовикам нельзя. Пусть они познакомятся с положительными элементами, а затем уже посягают на новизну, для которой требуется слишком много знаний и более точных изысканий и опытов.

В словолитно-типографском деле существуют, выработанные веками, непреложные законы, которые должны быть в известной степени знакомы всем рисующим шрифт, ибо тот, кто их нарушает, делается жертвой своего незнания. Ведь даже приблизительные знания и те ставят человека в определенные рамки.

Высшее знание шрифта — это не нарисовать какую-либо замечательную шрифтовую обложку, а дать литеры для отливки в словолитню. Насколько это трудно, указывают конкурсы, бывшие до империалистической войны и в наши дни.

Словолитня Лемана при царском режиме объявила конкурс, на который были приглашены все виднейшие графики. Тем не менее шрифт не был создан. Длительная практика графиков на очень хороших обложках здесь оказалась беспомощной; следовательно, их достижения были односторонними и, увы, нужно сознаться, оторванными от производства.

Был художественный шрифт, но без основы и почвы, вот почему „выдуманные“ шрифты так быстро умерли и остались только на обложках и не перешли, как следовало бы, в некую книжную вечность. Правда, эволюция их отразилась на вывесках и плакатах и вошла в жизнь, но постоянства книжного шрифта не получилось.

Частичные завоевания все же были сделаны. Красные буквы С. В. Чехонина были отлиты, как отдельные элементы страницы, но нового шрифта в целом — не дали.

Второй конкурс был объявлен в наше время Москвой на создание ленинского шрифта. Результаты получились более плачевные, чем при первом конкурсе. Примером служит помещенный здесь рис. № 9.

Рис. № 9

К этим литерам имеются объяснения автора („Полиграфическое производство", 1926 г., № 1), получившего первую премию: „прорабатывая шрифт, я придерживался не только народного шрифта, но и почерка Владимира Ильича".

Владимир Ильич Ленин с его знаменитой ясной головой, едва ли бы одобрил подобное изобретение; ведь его идея всеобщего обучения совсем не сводилась к тому, чтобы загромождать головы подобным хитроумным, русско-армянским шрифтом. Вот как обстояло дело с последним конкурсом. Выдана первая премия, но в работу шрифт не пошел, и мы попрежнему сидим с латинским, академическим, елизаветинским, петровским и т. п. шрифтами, не разбираясь по настоящему даже и в них.

Все эти печальные обстоятельства подтверждают, что художникам-графикам следует обратить сугубое внимание на изучение шрифта и, знакомясь с образцами из старых „увражей",— не забывать, что делается теперь в словолитнях. Только в живом производстве могут родиться при их участии и новые формы, тем более, что их там ждут.

Рисование обложек — вещь очень хорошая, но шрифт в них должен быть всегда прочен и его появление обосновано.

Посмотрим на обложку „Бюллетень государственного издательства", 1926 г. (рис. № 10). Тут не типографский шрифт, а чисто художественный. Но из всего высказанного ясно, что назвать этот шрифт „уместным" ни в коем случае нельзя. Можно только добавить, что читать его невероятно трудно, нажимы плоской кисти производят впечатление клякс; показательно для нашего времени, что подобные работы вообще печатаются.

Переходим к шрифту писанному, свободно рисованному — без намека на циркуль и линейку (в таком шрифте чертежные инструменты не нужны даже и для проверки), к шрифту свободного творчества, но организованного, т.-е. творчества в известных рамках.

Много значит ч е м делать шрифт: если кистью, то какой — плоской или остроконечной, если пером, то срезанным или острым? Следует обратить внимание и на тушь, т.-е. на количество воды в ней. От этого часто зависит убедительность и сочность росчерка. Очевидно, что жидкая тушь дает серую неприемлемую линию, плохо воспроизводимую в цинкографии, а густая — вялый росчерк.

Движение руки художника, его почерк, имеет доминирующее значение при искании форм; убедительность почерка влияет и на композицию, являющуюся единым целым с техникой письма. Что это именно так — доказывается исполнением мелкого шрифта: композиция и техника сли-

ваются воедино, более того, буквы пишутся почти не видя шрифта, а больше по ощущению рукою кисти.

Отсюда вывод, что интуиция художника действует в полной мере, покоясь на проработанных и выисканных графических формах. Конечно, в процессе искания создается индивидуальный метод и постигаются законы шрифта, служащие необходимой основой. Не следует забывать, что в шрифте, как в зеркале, отражается состояние и характер автора. Обычный скорописный шрифт при спокойном состоянии пишущего имеет один вид; в моменты каких-либо волнений или недомогания почерк у того же лица резко меняется. Если мы от индивидуума перейдем к массе, то по эволюции шрифта мы можем уяснить себе характер и развитие ее. Уместно будет указать, что нет большей нелепости, как, например, изображая русские слова, русский алфавит,—стиль избирать китайский или магометанский.

Волею Петра мы получили латинский шрифт, теперь наша психология и восприимчивость сжились с ним и мы уже не оторвемся от него. Следовательно, римские версалы н а ш и и о них забывать не следует. Латинский шрифт отразился на русской скорописи в том отношении, что последний значительно упростился и из него были выброшены все замысловатые загибы и закругления. Следует заметить, что скоропись имеет влияние на рисованно-писанный шрифт художника, а последний, в свою очередь, на типографско-словолитное искусство. Невольно вспоминается известный график Егор Нарбут, который до приезда к И. Я. Билибину переписал Остромирово Евангелие, из чего извлек несомненно огромную пользу. Конечно рекомендовать сейчас славянский шрифт нельзя, но существуют всевозможные старинные дипломы и акты XVIII и XIX веков, где можно найти великолепные образцы. Шрифт в них прост, ясен и близок к европейскому.

Рис. № 10.

Общая округлость форм скорописного шрифта, зависящая от пера и беспрерывного движения линии, еще раз указывает на правильность приведенных ранее двух принципов построения буквы алфавита. При анализе буквы подтверждаются высказанные положения. Дополнительная графическая форма буквы в скорописи имела свое значение для связи в слове — именно она создала округлость скорописи. Как только шрифт сделался рисованно-писанным, он упро-

стился, часть дополнительной формы (соединения) отмерла, а буквы приняли уже другую конструкцию; некоторые из них стремятся строиться по прямоугольнику, углу, например „А“, „Д“, „Б“, „Е“ и т. п.; между тем, как буквы „О“, „З“, „С“ и „Э“ и т. п. остаются почти без изменения. Следовательно, буквы приняли простоту и ясность, вернувшись к римским версалам. Раз это произошло, то уже воля художника встала в определенные рамки, более того уже почти налицо и словолитня, а раз это так, то нужна интуиция не художника-живописца, а графика, схожая с художником-архитектором. Особенно это видно на книжных обложках.

Книга, в сущности — это архитектурное построение, а ее обложка — архитектура в плоскости. Делая шрифт для книги, художник уже подчинил себя шрифту типографии, во имя целостности художественного единства. Вот почему рис. № 10 не только плохо читается, но и в корне неправилен. Всем известно, что наши типографии в художественном отношении влачат довольно печальное существование. Общий крик: „нет шрифтов“,—нам грозит вырождением книжного искусства, а вместе с ним и шрифта. Художник, кроме того, должен иногда создавать на обложках какой-то чуждый орнаментальный шрифт для того, чтобы связаться не только с белым листом бумаги, но и с идеологией текста. Пока этот печальный компромисс служит единственным оправданием мало удачных шрифтовых изображений. Раз мы пришли к выводу, что рисованно-писанный шрифт встал в определенные рамки, то его эволюция идет определенной дорогой. На первом плане — ясность, четкость, легкость восприятия, и как следствие этого — простота форм. При этом основным руководством должны служить древний греческий шрифт (прообраз палочного) и римские версалы.

Необходимо самому проделывать опыты и знакомиться с несовершенством глаза, с „иррадиацией“, когда белое пятно кажется больше, а черное меньше, когда круглое „о“, равное по высоте соседним знакам, например „п“ и „н“, кажется меньше их и когда, наконец, линии горизонтальные и под углом кажутся толще вертикальных. Все это надо учесть до точности при разных положениях, так же как и равновесие белых и черных форм литеры, строчки и значение серых линий (черные тонкие). В этом—гармония шрифта. Следует всегда помнить, что литера это не чертеж, а живой рисунок со своей особенной конструкцией. Подобно тому, как архитектурный проект не есть чертеж, а живое целесообразное искусство.

Задача графика при построении шрифта, таким образом, совсем не малая. Не нужно только „мудрить“, пользоваться дешевыми приемами, „шиком“ в погоне за оригинальностью.

Когда график делает шрифт, то он сталкивается с самогипнозом собственного глаза, кроме того, его вводит в обман убедительность графической линии. Только после упорной и долгой работы (с подготовленным материалом) кажется, что шрифт наконец поставлен. Весь вечер ушел на работу, но утром иллюзия пропадает, на „свежий глаз“ работа имеет совершенно другой вид и, увы, никуда негодный. Обычно это связано с расстановкой букв в слове и определением квадратов и прямоугольников рисованных букв, т.-е. самым существенным, т. к. это — то „общее“, что имеется и в обыкновенном рисунке с натуры. Ведь известно, если детали рисунка прорисованы, а „общего“ нет, то произведение не-

умело исполнено. Часто художник, не справившийся с разметкой, начинает элемент буквы выводить из присущей ей формы (прямоугольника, квадрата) в форму соседней буквы, (сюда не относятся шрифты „вязи“, т.-е. слитные буквы в слове). Отсюда очевидно, что „шикарные“ росчерки с неорганизованной формой совершенно чужды настоящему художественному шрифту.

Законное искусство шрифта в строгости и простоте найденных форм и удобном быстром восприятии. Художнику приходится считаться с построением наших русских литер, но если мы их сравним с построением западно-латинских, то наше положение становится довольно трудным. Петр Великий не доделал нашего шрифта: литеры „Г“, „Ь“, „Ч“, „У“, затем „Д“, „Л“, имеющие стремление сужать наверху свою форму наравне с „А“ — создают при разметке очень трудное положение. С этим, конечно, приходится считаться и потому русская строчка не так гармонична и тверда как западная.

Уже указывалось, что каждая литера построена в квадрате и прямоугольнике, будь то „А“, „Б“, „О“, „П“ и т. п. Все они занимают определенную указанную площадь, назовем ее „о с н о в н а я п л о щ а д ь л и т е р ы“, это именно то „общее“, от чего следует исходить. Следовательно, весь алфавит делится на ряд основных плоскостей. Это существенно важно в будущем при построении слов и строчек. Не один раз столкнемся мы с этой первоосновой всего шрифта. Как упоминалось, наш алфавит в сравнении с западно-европейским страдает дефектами. Где средства исправить его? Начало этого лежит в установке плоскости литеры. Ведь, если возьмем мягкий знак и букву „Г“, то видим плоскость у „Ь“ открыта сверху, а у „Г“ направо от главной стойки литеры. При разбивке букв в слове получаются в этих местах белые провалы. Теперь очевидно, что давать плоскость этих литер на квадрат было бы ошибкой, так как в будущем встретятся большие трения, особенно при неблагоприятных основных формах соседних букв. Раз возьмем квадрат для „Г“ или „Ь“, то форма белого верхнего пятна у „Ь“ и нижнего у „Г“ снизу увеличивается, а это крайне невыгодно для гармоничной разметки. Если взять прежний алфавит, то там это особенно видно, напр., в слове „ПЕТЕРБУРГЪ“, где на конце „Г“ и твердый знак, из-за чего приходилось все предшествующие буквы, в сущности, неправильно конструировать.

Думается, что многие графики рады уничтожению буквы „ять“ и твердого знака. Сторонники этих литер говорят, что твердый знак заключал слово, но едва ли это справедливо, заключать можно и иными средствами более конструктивного свойства. На примере слова „ПЕТЕРБУРГЪ“ мы видим, что соединение „Г“ и „твердого знака“ привело к нарушению гармонии.

Перейдем от основной плоскости буквы к строению самой литеры. Когда художник начинает компановать букву, то он часто опирается на свою интуицию. Конечно, это очень ценно, но где же прием, который запечатлевал бы подступы к изображению буквы и оправдывал бы правильность самого изображения и построения литеры? Почему какой-нибудь полукруг у стойки буквы взят такой, а не иной, и что повлечет это за собой в бесчисленных будущих соединениях? И как это отзовется на композиции слова? График должен знать, что каждое движение отзывается не на одной только букве, а на целом алфавите, а алфавит на строчке.

В это положение требуется внести ясность. Когда архитектор-художник производит обмер архитектурных памятников, то считает это своей академией (в лучшем смысле этого слова). Он знает, что в будущем это для него основа, а затем дорога для правильных новых завоеваний в творчестве. Нельзя творить новое, не зная старого. Нечто аналогичное следует делать и графику. Ему нужно установить упрощенный обмер литер и букв, который послужил бы к руководству, ясному направлению и пониманию. Предлагать при композиции сначала обмер, а потом уже выявление творчества было бы ужасающей ошибкой. Конечно, прежде всего, свободное мышление и материал, а затем система проверки и утверждения; интуицию трудно уложить в рамки.

Предположим, что графика заинтересовала по своей конструкции какая-нибудь буква в редком увраже. Если он ее скопирует, то еще не узнает по какому принципу она построена. В шрифте отношения форм часто бывают неясны, а потому определить основную форму буквы следует, передав ее на кальку, а последнюю наложить на букву. Тотчас же, при подобном приеме, выяснятся основные и дополнительные формы, место которое они занимают на плоскости и степень влияния основных форм на ясность, понятность, четкость и художественность будущих слов.

Мы увидим, что ширина стойки занимает какую-то определенную величину плоскости, предположим одну седьмую, или одну девятую.

Это обстоятельство существенно важно, потому что найдена **единица** для измерения данной буквы. Само собой, разумеется, что эта единица служит для всех букв алфавита. Затем, следует для определения кривых, круглых, горизонтальных форм разделить плоскость, по длине и ширине линиями, расстояние между которыми равно найденной единице. Получается квадрат или прямоугольник с нанесенной сеткой. Здесь четко видно все построение буквы и взаимоотношения основных и дополнительных форм, а также основная плоскость буквы. Получился обмер, по которому, при известной изобретательности, можно восстановить весь алфавит, не забывая, что определение основных плоскостей для алфавита существенно важно (понятно, в соединении с единицей литеры или буквы). В словолитном деле исходным пунктом для определения основных плоскостей служит литера „Н“, заключенная с движками в квадрат. В данном случае также можно рекомендовать квадрат, а не прямоугольник, следовательно, единица литеры всегда будет равняться определенной части как квадрата, так и прямоугольника, т. е. всем основным плоскостям литер алфавита (см. описание моего алфавита — шрифт № 43).

Предположим, что желательно выявить, определить и найти законы построения интуитивно нарисованных букв, на основе которых затем построить алфавит. Тогда предлагаемый способ применить будет небесполезно, ведь от желания автора зависят основные плоскости литер. Точное определение данной дисциплины может дать четкий, легко воспринимаемый шрифт. В зависимости от единицы, шрифт получается книжно-обложечный, диаграммный, плакатный и т. д. Оригинальность и правильность букв прежде всего нужно искать в построении основных форм, в соотношении с основной плоскостью. Украшательские росчерки (дополнительные формы) еще не создают шрифта — это деталь; важен „костяк“ буквы; для пояснения можно сказать, что хорошо на-

рисованное ухо — не делает рисунка, если череп не на месте. Поэтому следует крайне осторожно относиться к основе буквы и не забивать ее излишними дополнительными фор-
[redacted]

Рекомендуемый метод интуиции художника удара абсо-лютно не наносит, а только помогает найти твердую почву, обосновать себя и как бы записать точно все видоизмене-ния внутренней работы и конкретно приложить ее в бу-дущем.

Никто не обязывает делать вначале какие-то квадраты, прямоугольники, т.-е. основные плоскости литер. Вся эта геометризация прилагается впоследствии, когда шрифт укладывается в приемлемую жизнью и производством — форму.

Идеально было бы, если бы художник все эти расчеты имел бы только в голове и как бы мысленно видел их. При известном старании достичь этого, конечно, можно. Легко запоминается деление основной плоскости букв на квадрат, три четверти квадрата и полквадрата. Исходную единицу (ширина основной стойки) можно взять: одна пятая, седьмая, девятая, одиннадцатая и т. д. квадрата. Следова-тельно, все стойки и другие основные формы будут иметь равную толщину. Если же при этом для дополнительных форм (тонкие линии) возьмем одну треть единицы, то полу-чится четкий ясный шрифт. Этот шрифт и палочный с деле-ниями от одной седьмой и выше пригоден для чертежей и для диаграмм, для плакатов же предпочтителен палочный шрифт с малыми разделами.

Э. Ф. Голлербах.

ПРИМЕНЕНИЯ ШРИФТА К КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ.

Во всех отраслях графического искусства, связанных с печатным делом, шрифт играет столь важную роль, что его можно считать краеугольным камнем графики. Особенно существенно значение шрифта в книжно-графической области, где он является основным элементом композиции во всех случаях, за исключением иллюстраций и виньеток (а иногда и в последних). Обложка, титульный лист, заставка (с надписью), издательская марка, книжный знак — все эти виды книжной графики тесно связаны со шрифтом, все они имеют те или иные надписи. Не менее существенную роль играет шрифт в официальной государственной графике (денежные знаки, почтовые марки), в промышленной графике (этикеты, календари, торговые марки и пр.) и в плакате. И, хотя книжная графика, как таковая, имеет свои собственные принципы и каноны, композиция шрифта является проблемой широчайшего художественного значения, охватывающей все разновидности графического искусства, а не только область книги. Владеть построением букв, изучить шрифты всех стилей и достигнуть технического мастерства в их воспроизведении еще недостаточно для того, чтобы стать художником - графиком, изобретательно и свободно создающим многообразные графические произведения. Необходимо еще осознать все способы оформления того или иного графического задания, все типичные особенности этого задания и соответствующие композиционные и стилистические возможности.

Не подлежит сомнению, что, не овладев шрифтом, нельзя приступать к исполнению книжных работ, но верно и то, что без понимания книги и ее требований самый виртуозный шрифтовик окажется беспомощным: он сумеет сделать простой буквенный аншлаг, вывеску, надпись, но не сумеет создать обложку и украшения, органически связанные с самой книгой.

Наш очерк является попыткой осветить искусство книги, как графическую задачу, указать „нормы должного“ и традиционные догматы, существующие в книжно - графическом искусстве. Такие „пролегомены“ тем более необходимы, что даже самый термин „графика“ весьма расплывчат и в представлении многих — неясен. С него мы и начнем.

Графика сейчас особенно „в моде“, на нее имеется широкий спрос в полиграфическом производстве, появился небывалый к ней интерес и, все-таки, как ни странно, сами художники не вполне разбираются в принципиальных вопросах, связанных с определением понятия „*графика*“.

Прежде всего, представляется необходимым строгое различение понятий — „графическое искусство“ и „книжная графика“. Первое — понятие общее, второе — частное. К графическому искусству следует отнести *все виды рисунка*, а также все виды репродукции. Таким образом, к графическому искусству относятся в равной мере и рисунок пером, и ксилография, и линогравюра, и офорт,—словом, все, что нарисовано, вырезано, вытравлено. На Западе термин графика понимается именно в широком смысле слова. Беру для примера недавно изданный берлинской фирмой Вольгемут и Лисснер прекрасный каталог „Graphik“, где воспроизведены и описаны самые разнообразные по технике эстампы. Для немцев в понятие графика входят и Zeichnung, и Radierung, и Holzschnitt, и Steinzeichnung (литография).

Понятие „книжная графика“ нужно выделить особо. Его никоим образом не следует смешивать (как это часто бывает) с иллюстрацией. Иллюстрация есть *вид* графического искусства, но она не всегда бывает „графикой“. Например, „иллюстрацию“, исполненную одной акварелью, нельзя считать не только *книжной* графикой, но — до тех пор, пока она не воспроизведена — ее нельзя отнести даже к широкому понятию графического искусства: это живопись и *только* живопись.

В определении понятия „графика“ нельзя исходить из одного только материала. „Графика, как искусство, неразрывно связана с листом бумаги“, утверждает проф. А. А. Сидоров („Русская графика“, 1923). А разве акварель не связана с листом бумаги? И разве нельзя сделать рисунок на дереве или на фарфоре? Разве нельзя гравюру отпечатать на шелку?

Может быть, графику можно определить, как *искусство линии?* Но мы знаем и кистевую графику, знаем и пунктирную манеру, значит, только *каллиграфию* можно считать искуством линии, а графика в целом что-то более широкое. Может быть, графика есть „искусство черного и белого“, игра blanc et noir (как часто любят говорить)? Но как же быть с иллюминованным рисунком или гравюрой? Определения эти явно неудовлетворительны. Нельзя настаивать и на том, что графика есть нечто, предназначенное для книги. Может быть, графика это то, что предназначено для воспроизведения? В таком случае, рисунок, висящий на стене и ни разу не воспроизведенный, не придется считать графикой, а картину маслом, воспроизведенную в печати, придется называть графикой.

Нет сомнения, что существуют признаки более надежные. Книжной графикой мы назовем произведение, подчиненное законам графического стиля; чтобы это не звучало тавтологией, выясним, что такое графический стиль, чем он связан с книгой, какова *морфология* и *систематика книжной графики.*

Прежде всего, для графики характерно совсем другое отношение к пространству, чем толкование пространства в живописи. Типичная *книжная* графика основывается на принципах: 1) *линейности*. 2) *контрастности* и 3) *планиметричности.* Светотень и все оттенки она выражает не ослаблением тона, а штриховой манерой. Она не знает переходов в тоне, но ограничивается дифференциацией пятен и линий. Подлинно графическое изображение имеет плоскостной, мозаический характер, в нем нет скульптурности, нет стереометрического подхода к форме. Графика постоянно при-

бегает к условности, абстрагирует предметный мир, заключает его в схематические обозначения, широко пользуясь для этого различными приемами отвлеченной науки о пространстве — геометрии. В графике есть элементы *геометризации*. Пунктир („культ“ точки), параллельные линии (в трактовке теней и пр.), отвлеченная орнаментика, все это явления *геометризации* рисунка.

Такие „переходные“ виды графического искусства, как литография и тоновая гравюра, мы потому и не можем считать книжной графикой (в строгом смысле слова), что они не отвечают приведенным принципам.

Какие же графические каноны подсказывает искусство книги, вернее — природа книги?

Книжная буква всегда плоска и *одноцветна* (за крайне редкими исключениями). Принцип построения букв, их фактура, их роль — однозначны. Следовательно, книжная страница всегда *плоска, уравновешена* (в подавляющем большинстве случаев) *и одноцветна.*

Этим подсказываются элементы книжной графики. Для того, чтобы не было разлада между нею и природой книги, она должна быть столь же четкой, однородной и уравновешенной, как типографский материал.

Определение графики, как искусства, связанного с процессом начертания твердым инструментом (формула Макса Клингера) ошибочно уже потому, что к этому определению подойдет и резьба, а такое произведение, как графический рисунок кистью — выпадет из этой формулы.

Можно указать, в соответствии с ранее намеченными тезисами, на типичную особенность книжной графики (в этом мы единодушны с Д. И. Митрохиным): книжная графика всегда предназначена для штрихового цинкографического воспроизведения. В ней не должно быть ничего, что нельзя было бы воспроизвести выпуклым клише, — в этом заключается традиционность книгоискуснического дела, генетически связанного с деревянной гравюрой.

Общие принципиальные положения, развитые в этом очерке, могут показаться некоторым отвлечением от основной темы настоящего издания, но они совершенно необходимы, как руководящая „установка“ для всякого начинающего графика, желающего применять шрифты в искусстве книги, в работах книжно-графического порядка.

Когда говорят о внешности книги, то под этим разумеют обычно не только обложку, но и бумагу, шрифт, иллюстрации. Было бы правильнее называть перечисленные элементы „внутренностями книги“, в прямом, т.-е. анатомическом смысле слова. В целом они составляют ее организм, для которого обложка служит верхним покровом. Более того: обложка это — *лицо книги*. Подобно тому, как физиогномика, основываясь на психологических признаках, более или менее верно определяет характер человека по его лицу, так и содержание книги (*ее душу*) можно определить по обложке, если художник сумел с достаточной убедительностью выразить это содержание в графике. Но одно дело — лицо человеческое, сотворенное природой, а другое — лицо книги (обложка), сотворенное человеком. В последнем случае, как во всех делах человеческих, — errare humanum est — возможны промахи, ошибки и заблуждения. Здесь мы попытаемся выяснить те несомненные, как нам

кажется, правила, которым подчиняется (или, вернее, само вырабатывает) искусство обложки.

Научного исследования книжной графики у нас еще не существует. Оставляя в стороне сложный и сомнительный вопрос, насколько вообще уместна научность в искусство-знании (ведь „наука“ и „*знание*“ далеко не синонимы), мы отметим только, что убежденный сторонник *научного* искусствоведения — проф. А. А. Сидоров, в своем интересном очерке „Искусство Книги“ (М. 1922) ничего научного. в сущности, не дает. Мы не станем спорить с уважаемым коллегою, когда он настаивает на том, что „картина должна быть картиной, статуя—статуей, плакат—плакатом и книжная обложка не чем иным, как книжной обложкой“ („Искусство книги“, стр. 53). Трудно спорить с утверждением, что „смысл обложки в ее связи с книгой“, но, когда автор в своих примечаниях к репродукциям говорит об „удачных“ или наоборот „неоправданных“ явлениях графики, то замечания его, хоть иногда и удачны, но всегда неоправданны. Прежде, чем выносить решительный приговор по поводу той или иной обложки, следует задаться вопросом,—какую цель преследовал автор, т.-е. к какому типу обложки следует отнести его работу и в какой мере отвечает эта работа книжно-графическим канонам и традициям.

Что касается типологии обложек, то произведенный нами обзор обширного графического материала подсказывает определенную классификацию.

Прежде всего, мы отличаем *шрифтовую* обложку от *сюжетной*. Первая не имеет никакого содержания, кроме надписи. Вторая имеет на ряду с надписью известное содержан[redacted]

Шрифт в обоих случаях одинаково важен; наличие сюжетного рисунка не умаляет значения шрифта,—наоборот, иногда подчеркивает его роль. В сюжетной обложке шрифт непременно должен быть связан с характером изображения.

По *содержанию* обложка может быть:

1) *Иллюстративной* (maximum повествовательного содержания),

2) *символической* (optimum сочетания конкретных и абстрактных элементов),

3) *декоративной* (minimum содержания вплоть до полной беспредметности).

Между этими тремя категориями существуют переходные, промежуточные типы.

По способу *исполнения* обложка бывает:

1) двухмерной (т.-е. плоскостной, плакатный, мозаический тип),

2) трехмерный (т.-е. выпуклый, стереометрический, перспективный тип).

По цвету мы различаем:

1) монохромную обложку, (рисунок отпечатан одной краской, черной или цветной) и

2) полихромную (рисунок исполнен в две или три краски).

Наконец, нельзя обойти вниманием и бумагу, так как в зависимости от нее обложка может приобрести новый, дополнительный тон,—например, рисунок в две краски, отпечатанный на цветной бумаге, производит впечатление трехцветной обложки. Чисто шрифтовая обложка отличается от наборной только тем, что вся надпись исполнена художником, по рисунку которого сделано клише, а не набрана

с помощью готового типографского шрифта. Следовательно, здесь фантазия художника ограничивается шрифтовым заданием: он оперирует исключительно с формой и размером букв. Нужно ли говорить, что такие обложки, при всей их графической скудости и незатейливости, могут быть вполне художественными произведениями? В них художнику открывается возможность блеснуть пониманием шрифтовой, буквенной архитектоники, проявить чувство гармонии, пропорциональности и равновесия. Среди чисто шрифтовых обложек, каковы, например, многие работы А. Н. Лео, мы имеем ряд совершенно безупречных вещей. Разумеется, никакой метранпаж, никакой наборщик, как бы ни были они опытны и какими бы шрифтами не располагали, не смогут скомбинировать *буквы и строки таким образом*, чтобы получилось впечатление стройной, незыблемой, ласкающей глаз, соразмерности. Исключительно удачна среди таких обложек Лео — „Переписка Романовых" (1923), надпись простая и строго гармоничная. Обложки книг В. Лихтенштадта „Гете" (1920), „Всемирной литературы", „Книги и Революции", Быковского „Картография" (1923), Анисимова „Книжный переплет" (1921) и т. п. демонстрируют излюбленные приемы Лео ренессансовые картуши, аканты и lettres tracèes по образцу сквозных подписей на резцовых гравюрах (см. рис. обложки А. Н. Лео на стр. 45).

В обложках Лео — математическая точность и глубокое спокойствие. Если не считать несколько чрезмерного пристрастия к акантам, картушам и завитым росчеркам в духе 1830 г.г., в его обложках нет ничего лишнего: они всегда в меру насыщены графическим содержанием. Может быть, художнику иногда изменяет вкус, одна из слабейших его



№ 1. Обложка раб. М. Кирнарского.



№ 2. Обложка раб. М. Кирнарского.

обложек — „Азбука коммунизма“, где центральный рисунок так грубо схематичен и напоминает неизбежные две ветки на фуражках дореволюционных гимназистов, — но в отсутствии такта его нельзя упрекнуть. Его шрифт однообразен, его приемы могут не нравиться, но с технической стороны работы его безукоризненны.

Отличным шрифтовиком нужно признать и М. Кирнарского, прямого продолжателя традиций Нарбута.

В нашем издании воспроизведены две обложки Кирнарского (в две краски), представляющие декоративно-шрифтовой тип, т. е. имеющие, кроме шрифта, декоративные обрамления.

Исключает ли шрифтовая обложка всякую сюжетность? Имеются примеры таких обложек, где шрифт не только разукрашен тем [illegible] способом (декоративный тип), но где он и [illegible] символическую или даже иллюстрационную роль. Таковы, например, стилизованные шрифты на обложке [illegible] ки“ раб. С. Симховича, 1923 г., „Пу[illegible] [illegible]) раб. Н. Лансере, 1923 г., „Проблемы востока“ Г. Сафарова, „Борис Годунов“ Пушкина, [illegible]“ А. Тюменева и др.

Здесь [illegible] а определяется названием и содержанием книг: арабский, готический, турецкий, древне-русский, еврейский.

Итак, шрифт может нести и иллюстративную функцию, как это ни кажется странным с первого взгляда.

Как на пример шрифта, выполняющего иллюстрационное назначение, укажем на обложку „Истории гравюры“ Голлербаха, работы Е. Белухи, где буквы надписи изображают различные типы граверной техники: перекрестную штриховку

резцовой гравюры, параллельные линии ксилографии, пунктирное поле черной манеры, пыльцу акватинты и т. п. Этот способ, придуманный автором книги, был использован художником с присущим ему техническим блеском и избавил от необходимости давать в самом тексте скучные и „казенные“ образцы граверной техники в виде квадратных кусочков гравюр. Кроме того, автор дал в порядке символической иллюстрации изображение „клейма мастерской“ гравюры, окруженной штихелями [1]). Аналогичный прием применил Чехонин в обложке к своей монографии: начертание букв его фамилии изображает различные графические приемы мастера.

По расположению шрифта можно различать пять типов надписей: 1) горизонтальную, 2) дугообразную, 3) наклонную, 4) вертикальную и 5) по образцу рассыпанного шрифта. Первый тип наиболее распространен. Обложка В. Конашевича к „Колосу“ Ионова и Видберга к „14 декабря 1825“ г. Плеханова, Белухи к „Уоту Уитмену“ Чуковского дают пример второго типа. Обложка к „Сопкам“ Всев. Иванова — третьего типа. Четвертый и пятый сравнительно редки, как неудобочитаемые.

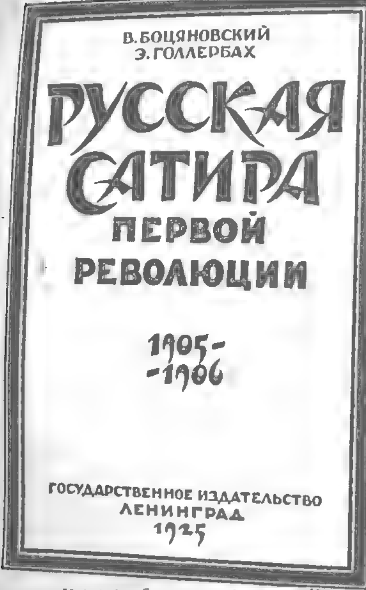
Существенное значение имеет *градация шрифта*, т.-е. соотношение крупнейшего, среднего и более мелкого шрифтов на одной обложке. Крупнее всего бывает шрифт названия (определим его, как *основной* или первостепенный), менее крупно изображается имя автора и подзаголовок (второстепенный, дополнительный шрифт), а самый малый шрифт (назовем его служебным или третьестепенным) приходится на обозначение издательства, города, года. Правильное соотношение этих типов шрифта определяет в целом достоинство надписи. В лучших обложках Митрохина, Белухи, Лео и др. мы встречаем не более *четырех* размеров шрифта, при чем чаще всего они относятся между собой (по вышине) как 3 : 1½ : 1 : ½, но возможно и другое соотношение, приблизительно соответствующее указанному. Резкое различие в размере шрифтов всегда производит впечатление неравномерности. То же следует сказать о слишком *бледной* основной надписи („Горе от ума“ 1923 г., обложка Добужинского), слишком *жирной* („Крылья“, „Маленький Ушан“ обложки Митрохина, 1923) или слишком *мелкой* („Музей Революции“, обложка Чехонина, 1923).

Кроме взаимоотношения отдельных частей надписи, весьма существенно соотношение вышины букв и вышины обложки.

Основная надпись на обложке (название книги) есть наиболее „говорящая“ часть надписи; ее можно сравнить с губами человека, вернее — со всей нижней частью лица, участвующей в мимике речи. По канону Леонардо да Винчи эта часть (от подбородка до корня носа) составляет 1 модуль = ¹⁄₂₄ часть человеческого тела (голова = ¹⁄₈ тела = 3 модуля, как и в каноне Лизиппа-Витрувия). Таким образом, с некоторой натяжкой, не лишенной, однако, символического обоснования, можно утверждать, что отношение 1 : 24 является *каноническим* для „говорящей“ части книжной обложки, т.-е. для ее крупнейшего шрифта, который мы считаем в композиционном отношении основным [1]).

[1]) Другой пример иллюстративных функций шрифта — начальные буквы, скомпанованные в связи с сюжетным рисунком.

[1]) Это отношение 1 : 24 встречается (чаще всего) в обложках таких общепризнанных maître'ов графики как Нарбут, Чехонин, Митрохин и др.



№ 3. Обложка раб. Л. Хижинского.

Что же касается вышины остальных частей надписи (имя автора, подзаголовок, издательство), то он всецело определяется взаимоотношением орнаментальной части и основного шрифта. Можно высказать пожелание, чтобы этот второстепенный шрифт не был слишком мелок и, во всяком случае, составлял бы по высоте не менее половины основного.

Наибольшую самостоятельность имеет текст в шрифтовой обложке. В сюжетной обложке он так или иначе связан с ее рисунком. В этом случае мы различаем:

1) шрифт, как внешнюю часть композиции,
2) шрифт, как внутренний элемент композиции,
3) шрифт, расположенный случайно (по образцу наклейки или вставки).

Однотипность шрифта является непременным условием стилистического единства обложки. Допустимы вариации одного и того же шрифта, небольшие орнаментальные украшения и пр., но буквы должны во всех случаях объединяться единством конструкции и общностью формы. Разнородный шрифт всегда производит неприятное впечатление пестроты и разъединенности.

Редко удается создать гармоничную комбинацию разнородных шрифтов; примером трудности такой комбинации является воспроизведенная здесь малоудачная работа даровитого Л. Хижинского.

Столь же неприятно чрезмерное обилие слов, т.-е. *слишком длинные заглавия*, как, например, в обложке (неизд.) Е. Белухи „Вестник Центрального Исполнительного Комитета" Совета Народных Комиссаров и т. д. (1923 г.) — 32 слова, не считая надписей на колонных обрамления. В этих случаях желательно оставлять на обложке только главней-

шую часть названия, а более подробное название переносить на титульный лист.

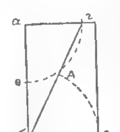
Невыгодное впечатление производят и *переносы*. В редких случаях переносы являются особым приемом, напр., когда художник нарочито сохраняет для всего заглавия один размер шрифта, втискивая всю надпись в тесную прямоугольную рамку или другие композиционные границы.

Чаще случается, что художник прибегает к переносам, не желая мельчить шрифта, напр., Кирнарский в обложке к книге И. Павлова „Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных“.

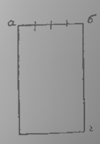
Как бы обложка ни была изящна и замысловата, она не будет отвечать требованиям книжной эстетики, если в ней нарушен естественный закон пропорции (часто встречающийся в природе), так наз. „золотое сечение“ т.-е. пропорция, при которой меньшая часть относится к большей так, как большая к целому.

Золотое сечение основано на ряде чисел Ламэ (1, 2, 3, 5, 8, 13), состоящих из суммы двух предыдущих. Именно отношение 8 к 13 производит эстетическое впечатление, по исследованию психологов [1]). Это соотношение нужно иметь в виду и при построении шрифта.

Для определения указанной пропорции служит изобретенный Гарингером золотой циркуль, короткие ножки которого соответствуют 5 частям, а длинные 8. Геометрически золотое сечение вычисляется: 1) по определенной длине — *аб* делится пополам, отрезок *ав* переносится на *аг*, затем соединяют *г* с *б*; от *гб* отсекается часть *гд*, равная *ав*; нижний отрезок *бд* составляет ширину *бе*; 2) по известной ширине — *аб* делят на 4 равные части, 6 ½ частей переносятся на *бг*, что и составляет длину.



Вопрос о симметрии книжной обложки заслуживает особого внимания. Во всех случаях, когда необходимо различать верх и низ (в книге это неизбежно), мы придерживаемся билатеральной симметрии. Таким образом, радиальная симметрия неприменима в книжной графике и в композиции обложки следует исходить из прямоугольника или овала, а не круга [1]). Это не значит, что билатеральная симметрия должна изображать зеркально-точное равенство двух половин; такое равенство иногда противоречило бы смыслу изображения. Поэтому его смягчают, заменяя принцип *равенства* принципом равнозначности. Симметрия становится более свободной, утрачивает абстрактную правильность, сохраняя, однако, композиционное равновесие (наприм., в произведениях японских художников).



Итак, до тех пор, пока страница книжного набора и ... во всех странах, у всех народов — вид прямо...

---

[1]) См. Fechner „Zur experimentalen Aesthetik“; Külpe „Grundriss der Psychologie“; Wittstein „Der goldene Schnitt und die Anwendung desselben in der Kunst.“ (Hannover 1874); см. также работу Тимердинга „Золотое сечение“, изд. „Научного Книгоизд.“ 1924.

[1]) Обложка М. Добужинского к „Нездешним вечер...“ является примером нарушения билатеральной симметри... и к нек. обложкам футуристов, супрематистов и п...

мы в праве требовать от обложки билатеральной симметрии.

Весьма существенна связь шрифта обложки (и других надписей) со шрифтом книги. Очень часто установление этой связи затрудняется тем, что в типографии нет хороших шрифтов и художнику заказывается обложка к книге, набранной весьма „сомнительным“ шрифтом. Во всяком случае необходимо учитывать характер набора: так, при узком, частом шрифте набора было бы грубой ошибкой поставить на обложку широкий раскидистый шрифт.

Существует мнение, защищаемое одним из видных графиков-педагогов, что идеальный шрифт — это тот, который применим для типографского дела, т.-е. который может быть отлит в словолитне с целью практического употребления при печатании книг. С этим трудно согласиться: приведенное положение допустимо в отношении чисто шрифтовых обложек, но если на обложке имеется рисунок, он не может не влиять на композицию надписи. *Взаимодействие надписи и рисунка* заставляет художника итти на „компромисс“, искать связного, логичного сочетания того и другого. Вместе с тем, не следует забывать о ценности многих превосходных старинных шрифтов, которые давно вышли из употребления и в типографиях не применяются. Бывают случаи, когда подражание им вполне уместно.

Вспомним замечательное сочинение Дюрера (1525), дающее точное указание для рисования каждой отдельной буквы алфавита. Вспомним аналогичную работу типографа Жофруа Тори (1526), — созданные ими образцы, имеющие четырехсотлетнюю давность, можно признать шедеврами простоты, изящества и строгости. А между тем, с точки зрения современных типографских требований они, пожалуй, и не совсем удовлетворительны, напр. в них имеется очень широкое *C* при очень узком *S* и т. д. Художественное творчество всегда своевольно и в построении шрифта трудно установить незыблемые формальные нормы, кроме некоторых общих тезисов.

На первом плане стоит принцип золотого сечения. Далее, общее впечатление, вызываемое шрифтом, зависит от соотношения главных штрихов букв к штрихам второстепенным, так называемым волосным. Если контраст между теми и другими слишком разителен, то шрифт (в большом количестве) пестрит, неприятно действует на глаз. Наоборот, если второстепенные штрихи мало отличаются от главных по толщине, то получается „монотонный“ серый шрифт, утомляющий глаз именно своей вялостью, невыразительностью, однообразием. Дюрер предлагал такой канон „толщина тонких штрихов должна составлять $1/3$ толщины основных штрихов“. Этот канон, действительно, прох[illegible] по всем буквам Дюреровского алфавита.

Не следует забывать, что шрифт играет не [illegible] скую, чисто внешнюю роль в книжной графике. [illegible] должен создаваться в органическом процессе [illegible] Вот почему было бы бесполезно изучать мн[illegible] разновидности типографских шрифтов с целью [illegible] их „при случае“. Они в большинстве [illegible] испорчены налетом модернизма, бывше[illegible] двадцать пять тому назад. Лучшие шрифт[illegible] доведенная до совершенства Баскерв[illegible] (но у нас выродившийся) и шрифты эл[illegible]

созданные Гарамондом и Ван-Дейком; приемлемы так же и средние между ними типы — елизаветинский, академический, пальмира, рената, латинский; хуже — так называемый египетский и ренессанс, совсем плохи — архивный, узкий, герольд, гротеск, маршал, итальянский и т. п. Экспериментальные исследования показали, что наименее утомляют глаз шрифты, средняя буква которых построена приблизительно по правилам золотого сечения (о нем мы говорили выше), а именно, ее вышина относится к ширине, как 13 к 8, а средняя линия идет или посредине буквы, разделяя ее на равные верхнюю и нижнюю части, или выше середины, при чем пропорция верхнего отрезка к нижнему близка к золотому сечению [1]).

С этим необходимо считаться и художнику — графику.

Другое, не менее важное условие, — это ритмичность шрифта. Существуют шрифты, построенные на комбинациях утолщений и утончений, при чем в некоторых буквах шрифта преобладают вертикальные утолщения, в других тонкие изгибы. При чередовании таких букв необходимо соблюдение ритмической повторяемости утолщений и утончений; соседство двух-трех жирных букв создает впечатление чрезмерной „нагрузки", а соседство тонких — вызывает впечатление „провала" в надписи.

Отметим еще, что в старинных шрифтах прописные (начальные) буквы несколько короче, чем верхние удлинения строчных букв. Это делалось, очевидно, с той целью, чтобы не слишком бросалась в глаза разница в вышине прописных и строчных букв. В лучших шрифтах эпохи Возрождения (шрифты Альда, Эльзевира, Стефануса и др.) — это постоянное явление.

* * *

Обратимся теперь к вопросу, что можно считать *„стильной"* обложкой. Законы стиля представляют собой те принципы художественного преобразования явлений, которые воспринимаются, как необходимо вытекающие из сущности данного вида искусства и замысла художника. От стиля нужно отличать манеру (не в смысле манерности, а в смысле навыка).

В применении к графическому стилю, в частности к обложке, мы должны руководствоваться характером книжного набора: естественный облик книжной страницы образуется сочетанием *белой* бумаги и черной краски. Следовательно, *книжная* графика должна быть штриховой, а не тональной. Ясность, простота и четкость рисунка — первое условие книжности. Все явления видимого мира должны быть преобразованы графиком соответственно природе книги; таким образом, на первый план выдвигается принцип плоского, контурного, конструктивного изображения. Далее, стилизуя какой-либо предмет, входящий в рисунок обложки, путем упрощения или схематизации его, график должен распространить этот прием и на все остальные части рисунка (то же — в случае усложнения). Чтобы уяснить себе принцип графического равновесия, необходимо представить себе „весомость" графики. Допустим, что надпись и рисунок обложки сделаны из какого-нибудь металла, напр., цинка (как это и бывает в клише). Пересечение диагоналей

[1]) См. М. Щелкунов — „История, техника, искусство книгопечатания" Гос. Изд. 1926 (стр. 440).

Ч. А. ИСТМЕН
ОХИАЖЕЗА
СТАРИННЫЕ ИНДЕЙСКИЕ РАССКАЗЫ

ЕВГЕНИЙ БЕЛУХА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД—1925

№ 4. Обложка раб. Е. Белухи.

укажет центр. Если обложка (клише), прикрепленная в этом центре к нити, сохраняет при подвешивании горизонтальное положение, то равновесие соблюдено. Разумеется, это не обеспечивает композиционного достоинства обложки, но в качестве корректива зрительного впечатления этот способ теоретически полезен.

Обложка, лишенная обрамления или каких-либо композиционных границ, имеет неопределенный, беспомощный и неустойчивый вид. Исключением являются те случаи, когда расположение составных графических частей таково, что предопределяет или подсказывает границы обложки. Для примера укажем на уже упомянутую обложку Е. Белухи к „Истории гравюры", где надпись точно указывает ширину страницы, а рисунок (подражание старинной немецкой ксилографии) естественно обусловливает соответствующие поля. В этой обложке, помимо ее композиционного достоинства (ясность, лаконизм, равновесие частей) и технического совершенства, декоративность сочетается с иллюстрационным заданием. Вторым примером отличной композиции является обложка № 4.

Иллюстративный тип обложки наиболее ярко и показательно выявляет заданный сюжет, но с „книжной" точки зрения редко удовлетворяет тем требованиям, какие мы предъявляем к внешности книги. Иллюстрация всегда имеет слишком *конкретный и частный* характер для того, чтобы признать за нею право украшать обложку, от коей мы ждем некоего синтеза. К чисто иллюстративным работам относится большинство работ И. Симакова. К иллюстративно-плакатному жанру тяготеет и В. Сварог. Чисто плакатный стиль (В. Лебедев и его подражатели) так же как и фото-

монтаж (Н. Акимов, А. Самохвалов, Сенькин, Клуцис и др.) ничего общего с книжной графикой не имеет. Конструктивизм Родченко тоже балансирует где-то на грани между книгой и плакатом.

Художественный синтез и графический итог всегда имеют финально-эмблематический характер, т.-е. художник, ознакомившись с содержанием книги и создав (фактически или мысленно, — все равно) ряд иллюстраций к тексту, может и должен прийти, в конце концов, к единому, подытоживающему образу символического порядка. Нам представляется, что символическая обложка есть наиболее трудный и ответственный, но, вместе с тем, наиболее значительный и верный тип книжной „одежды". Этот тип часто удается Белухе, не плохо сочетающему символику с декоративностью [1]) (примеры: „Американские рассказы", „Русские святые перед судом истории", „Кабильские сказки", „В Индии", „Семилетка", „Театр и Революция", „Уот Уитмен" и др.).

Чисто декоративная обложка состоит, кроме шрифта, из группы орнаментальных изображений, чаще всего не находящихся ни в какой связи с текстом книги.

Ее задача сводится только *к украшению*, к принципу „искусство ради искусства". Мы не считаем такую обложку беспредметной, если она пользуется традиционными декоративными формам, заимствуя их из архитектуры (аканты, колонны, „бегуны", сандрики и пр.) или растительного мира. Беспредметной можно назвать только такую обложку, которая состоит из хаоса совершенно неорганизованных пятен, линий и букв. Такого рода произведения создаются футуристами, кубистами, супрематистами, к счастью для книги — довольно редко и без особого успеха.

Quasi — беспредметный характер носит обложка журнала „Печать и Революция". Ее нельзя назвать неорганизованной, но трудно признать декоративное значение за этими штрихованными дощечками, расположенными столь безвкусно и безобразно.

Продолжая сравнения, сделанные в начале нашего очерка, скажем, что иллюстративная обложка передает только „мимику", а не „антропологический облик"; обложка же чисто декоративная надевает на лицо книги маску, более или менее красивую и нарядную, но закрывающую ее истинную физиономию. Если нужно, чтобы книга действительно говорила о себе, привлекала к себе и собой заинтересовывала, приходится отдать предпочтение символической обложке, в которой символика легко соединима с декоративными элементами.

К типу символических обложек можно отнести воспроизведенные в настоящем издании работы Митрохина, Замирайло, Алексеева, Белухи.

Необходимо еще остановиться несколько подробнее на понятии рисунка.

Всякий рисунок графичен и термин „графический рисунок", часто употребляемый в печати, представляется до

---

[1]) Иногда символизм обложки имеет весьма поверхностный, чисто внешний характер. Напр., на обложке „Опавших листьев" Розанова (т. 11) Митрохин изобразил вереницу листьев; на обложке „Кипарисового ларца" И. Анненского Чехонин нарисовал рамку из трилистников (соответственно делению стихов „Кипарисового ларца" на „трилистники"). Думается, что для удивительно—своеобразного Розанова и для утонченно—загадочного Анненского можно было бы найти символику более глубокую, более значительную по смыслу.



№ 6. Обложка раб. Д. Митрохина.

нелепым. Но не всякий рисунок можно считать *книжно*-графическим, т.-е. связанным с природой книги. Так, тоновой рисунок карандашом (см., напр., обложку В. Ходасевич к рассказам М. Горького) или штриховой зернистый карандашный рисунок (напр., рисунки Н. Тырсы к книгам Б. Житкова „Про клопа" и В. Бианки — „Снежная книга") не имеет ничего общего с организмом книги [1]). Независимо от степени его законченности (набросок, эскиз, этюд) он не может быть назван книжной графикой. Такие рисунка сплошь да рядом включаются в книгу, как иллюстрации, что не меняет положения вещей, — органической связи с книгой у них нет. Для примера заметим, что альбом литографий всегда приятнее, чем литографии в тексте. Также фототипия и автотипическая сетка, они всегда кажутся чуждыми книге, тогда как штриховое клише соответствует шрифтовой „анатомии".

Какие же типы рисунков можно считать **книжной** графикой? Исключительно те, которые основаны на линиях и пятнах равной интенсивности, поддающихся воспроизведению штриховой цинкографии. Сюда относятся:

1) силуэтный рисунок (в этой области особенно замечательны работы Нарбута и Сомова; работы Бем и К. Изенберга недостаточно лаконичны; вырезанные из бумаги Гельмерсена и Кругликовой скорее „рукоделия", чем рисунки);

2) „жирный" рисунок с „заливками" (типичны некоторые рисунки А. Бенуа, Д. Бушена и т. п.);

---

[1]) Т.-е. с четкой конструкцией и равномерной тональностью шрифта. Это — рисунок an und für sich, а не для книги.

3) рисунок „проволочный", примеры — многие рисунки Ю. Анненкова, некоторые рисунки Д. Митрохина, В. Замирайло и т. п.;

4) рисунок с правильной штриховкой — чаще всего параллельной (тончайшие образцы — работы С. Чехонина и Е. Белухи);

5) рисунок со свободной штриховкой (примеры — работы Кустодиева, Головина, некоторые рисунки Ушакова, Конашевича и др.);

6) рисунки пунктирной манерой (встречаются в работах многих графиков, — К. Рудакова, А. Литвиненко, Е. Белухи и др.).

Следует оговориться, что пунктирный способ и забрызгивание (запорошение) — прием, допустимый только в том случае, если подобный рисунок поддается репродукции обыкновенным цинковым клише (крупный пунктир и брызги выходят четко, мелкое запорошение обычно пропадает). Разумеется, указанные типы встречаются и в различных сочетаниях.

Интересно отметить проникновение ксилографического стиля в книжную графику. Ксилография, этот основной источник книжной графики, временно отверженный и забытый, в наше время снова находит себе применение, и не в форме тоновой гравюры, культивировавшейся во второй половине прошлого века, а в своем первоначальном, классическом виде. Ксилографические доски, обработанные гальванопластическим способом, иногда употребляются в наше время в типографском деле. Но чаще встречается „имитации", т.-е. рисунки тушью в манере ксилографии (обложки такого типа часто встречаются у Н. Алексеева, Л. Хижинского, В. Белкина и др.).



№ 7. Обложка раб. В. Замирайло.



№ 5. Обложка раб. Н. Алексеева.

И нужно признать, как ни очаровательна сама по себе деревянная гравюра, в современных условиях рисунок *под* ксилографию имеет больше смысла, чем сама ксилография. Эстетический снобизм видит „огромную разницу" между отпечатком с подлинной „деревяшки" и цинкографической репродукцией этого отпечатка. Разница эта не столь значительна, в конце концов. Важно другое: технически проще, скорее и дешевле сделать рисунок под гравюру, чем самую гравюру.

Смешон был бы человек, разъезжающий из города в город в старинном дормезе, в то время как можно пользоваться железной дорогой. Так и в графике: несравненно удобнее пользоваться цинкографией, чем проделывать кропотливый труд гравирования.

С красочной стороны трудно установить какие-либо каноны: „колорит" вообще не свойственен книге, хотя и нельзя бесповоротно отвергать цветную графику и графику иллюминованную.

Как и у кого должен учиться начинающий график? Где найти ему примеры, достойные подражания, классические шрифты, гармоничную композицию? На вопрос „как" — мы ответим: на первых порах — путем копирования, самого добросовестного и послушного копирования. Попутно необходимы и технические упражнения, вроде того вытягивания бесконечных крепких линий на чистом листе бумаги, какое усердно практиковал Нарбут. У кого учиться? Прежде всего, конечно, у старинных немецких граверов, изумительных мастеров шрифта и композиции. Работы Альбрехта Дюрера, Ганса Гольбейна, Шонгауэра, Генриха Гольциуса, произведения „клейнмейстеров" (бр. Бегам, Пенца,

Альдегревера), — вот блестящие образцы орнаментики, прекрасные выражения „густого“ графического стиля.

Предпочтение следует отдать медным и деревянным гравюрам штрихового, а не тонового типа, — они больше соответствуют графической природе книги, ее четкости и простоте.

Из русских современников класическим примером графика является покойный Е. И. Нарбут. В нем графическое мастерство „мироискустников“ достигло своего апогея. Безошибочный вкус, тонкое чувство стиля, оригинальность композиции и какая-то „железная“ техника отличают почти все произведения Нарбута [1]). Его шрифты всегда внятны и четки, символика содержательна и остроумна.

Из киевских учеников Нарбута отметим работающего ныне в Ленинграде М. Кирнарского. Влияние Нарбута чувствуется также в работах Л. Хижинского, С. Пожарского, А. Страхова.

Общепризнанными „метрами“ графики среди петербургских художников нужно считать М. Добужинского (ныне, к сожалению, живущего за-границей), Д. Митрохина и С. Чехонина. Ю. Анненков сильнее в иллюстрации, чем в обложках. То же следует сказать о В. Конашевиче.

В. Замирайло обычно ограничивается либо чисто декоративными, либо иллюстрационными приемами,—но иногда ему удается и символический синтез. У А. Головина есть своя графическая манера, запутанная, витиеватая и пышно декоративная, но *книжно*-графического стиля у него нет. „Переучивать“ такого большого и славного мастера не приходится: остается или принять его или отвергнуть в роли „украшателя“ книги. Столь же „неисправим“ и не „книжен“ К. Петров-Водкин.

Однако, среди молодых художников найдется не мало таких, которым нужно учиться и переучиваться ради книги. Что специалисты-графики необходимы — доказывать не приходится. Художественная обложка все больше завоевывает симпатии издателей и публики [1]). Простые наборные обложки становятся чуть ли не редкостью. Если нет возможности делать новую обложку для каждого автора, то в сериальных изданиях применяют графические рамки с надписью (названием серии), в которое вставляется набором название книги (прием не очень удачный, так как зачастую шрифт рамки и набор резко различаются по типу). В тех случаях, когда соображения экономии не играют роли, серия обозначается небольшой маркой. Такая марка, с целью придать единообразную отметку всей серии, сохраняется на обложках *разных* художников без изменения. Таким образом, в серии „Изба-Читальня“ на обложках, исполненных А. Головиным, И. Симаковым, В. Сварогом, Н. Кравченко и др., везде поставлена одна и та же марка, исполненная Д. Митрохиным,

1) Его творчество очерчено нами подробнее в берлинском сборнике „Егор Нарбут“ (статьи Г. Лукомского, Э. Голлербаха и Д. Митрохина), в журнале „Современное Обозрение“ 1922, № 2 и в книге „Силуэты Г. И. Нарбута“ (Л., 1926).

1) Есть, однако, признаки, свидетельствующие, что художественная ценность обложки не всеми еще осознана. Издательства, за редкими исключениями, не коллекционируют свои обложки систематически. Даже оригиналы не всегда сохраняются. Типографии еще меньше интересуются собиранием обложек, а переплетчики—прямые враги графики, потому что, если не потребовать от них сохранения обложки, они безжалостно ее уничтожают.

при том поставлена она почему-то в левом верхнем углу обложки. Такое смешение, естественно, недопустимо. Отметим, кстати, что серия „Изба-читальня" была исполненна для Госиздата одним час[illegible] издательством, на которое и падает ответственность за эту нелепицу. Впрочем, нелепицы нередко встречаются и в Госиздате.

Медленно, но верно, сквозь тернии многочисленных трудностей и заблуждений, графическое искусство пробивает себе дорогу к полному владычеству над книгой, — по крайней мере, над ее внешностью.

В судьбе обложки играет большую роль качество клише. При плохом цинке, небрежном травлении и отсутствии тщательной граверной отделки клише многие детали рисунка исчезают, сливаются, искажаются. Получаются нежелательные скругления, оплывание линий, „усики" и пр. Часто страдает обложка при большом уменьшении оригинала. Стоит, например, сравнить голову лисицы на подлинном рисунке Белухи („История одной серебрянной лисицы") с печатной обложкой, чтобы убедиться, как смазывается при репродукции изящный и четкий рисунок. Таких случаев — уйма.

Часто начинающие графики не учитывают требований, связанных с форматом книги и с техникой репродукции. Мы предлагаем здесь несколько правил, с которыми нельзя не считаться.

1) При исполнении обложек необходимо строго учитывать формат книги — отношение длины к ширине (соответственно полосе набора).

Допустимы оригиналы больше книги, но отнюдь не м[illegible]

2) При исполнении иллюстраций необходимо придерживаться штриховой манеры (за исключением особо оговоренных случаев, напр., красочная иллюстрация детских книг и т. п.). Рисунки должны быть исполнены тушью, в манере штриховки или заливок, без градации в тоне туши. Допускается прием запорошения, но пунктир должен быть достаточно четким (очень мелкое запыление пунктиром не поддается цинкографической репродукции). Рисунки необходимо компановать в расчете на вертикальное положение, которое всегда приятнее, чем горизонтальная ось, заставляющая поворачивать книгу.

К страничным рисункам относятся замечания, указанные выше относительно формата книги.

3) Обложки в две краски должны быть исполнены таким образом, чтобы одна краска не лежала на другой; в местах соприкосновения двух красок они должны быть разделены тонким белым промежутком. Иногда цинкографы берутся за разделение красок, но лучше, если это делает сам художник.

4) Голубых, синих и светло-серых тонов следует избегать, так как фотография их не воспринимает: они могут быть заменены на оригинале обложки другими тонами (лучше всего темно-коричневым или красным), с указанием на полях того голубого или серого тона, который должен быть применен при печатании. Если же художнику желательно сохранить на оригинале голубой или светло-серый тон, ему необходимо изготовить для рисунка, покрытого этим тоном, особый контур (только на кальке). Рисунок на кальке должен совершенно точно совпадать с рисунком обложки.



№ 8. Обложка раб. А. Н. Лео.

Отметим в заключение, что коллекционированием обложек до сих пор почти никто не занимается, между тем оно представляет не меньший интерес, чем столь модное в наше время собирание книжных знаков. Коллекция последних представляет только небольшой отдел книжной графики, связанный с „частновладельческим эстетизмом“, а вовсе не с историей *книжного искусства* в собственном смысле слова. Обложка же предназначена не для одного какого-нибудь любителя, но для массы читателей, и даже независимо от своего художественного достоинства, обложки, собранные в большом количестве, иллюстрируют историю книжного дела.

Для начинающего графика такая коллекция обложек (подобранная из произведений образцовых графиков) может послужить наглядным руководством для книжно-графических композиций.

В. К. Охочинский.

ШРИФТ В ПЛАКАТЕ.

Плакат, построенный исключительно шрифтовым способом, требует к себе усиленного внимания. В то время как в иллюстрационном плакате рисунок как бы дополняет и поясняет текст, в шрифтовом — вся ответственность и центр внимания сосредотачиваются в броской убедительности отдельных букв, служащих своего рода магнитом, притягивающим взгляд зрителя. В наши дни пестрой, плакатной мозаики создать такую „картину слова" не так легко. Поэтому плакатный шрифт помимо красочного воздействия, общей оригинальности и увеличенного размера, имеет особые индивидуальные черты, отличающие его от уравновешенного книжно-графического текста.

По своим типам шрифтовые плакаты разделяются на **наборные** (типографские) [1]) и **графические** (рукописно-художественные). Выбор того или иного шрифта зависит всецело от назначения и характера плаката.

К наборному шрифту обычно прибегают в тех случаях, когда плакат печатный, а текст носит пространный, повествовательно-информационный характер (афиша). Установление вида наборного шрифта требует определенного навыка для того, чтобы легче представить себе материал наборной кассы ожившим в гармонической надписи, ярко выделяющей все существенное, не упускающей деталей и, при длинном тексте, неоднократно возбуждающей внимание. В подобных случаях совместная работа с типографом значительно облегчает задачу. К сожалению, недостаток плакатных шрифтов в типографиях часто не позволяет проявить, в должной мере, всю силу и выразительность текстового набора.

Но как бы ни был красив, строг и удачен наборный шрифт все же в нем всегда чувствуется холод механического творчества. Наборный шрифт в плакате — это взятое на прокат типографское одеяние, а не созданная вдохновенным трудом художника уникальная форма самого слова.

Плакат с графическим шрифтом употребляется в тех случаях, когда необходимо выделить оригинальность и красоту словесного обращения, сильнее приспособить надпись к содержанию текста и сообщить шрифту индивидуальную убедительность.

Общие условия, которые способствуют благоприятному запоминанию текста плаката, обусловливаются рядом практических данных. Первый вопрос, который должен выяснить

---

[1]) Для этой цели в типографиях всегда имеется ассортимент букв крупного размера.

художник-плакатист — это где и при каких условиях будет помещен его плакат: будет ли он носить камерный характер или рассчитан на дальнее расстояние. В первом случае, художник не преследует особых требований к величине шрифта, зато, во втором, он должен установить его размер так, чтобы слово можно было прочесть на расстоянии 20—30 мт., а размер буквы главной надписи при 20 мт. был бы около 3 снт., а при 30 мт. — не менее 5 снт.

Вторым важным моментом является воздействие красочных сочетаний плаката при дневном и искусственном освещениях. Одна английская плакатная фирма, исследовавшая этот вопрос на практике [1]), установила точными наблюдениями над многими лицами [2]) следующую **последовательность** воздействия различных окрасок плаката при дневном освещении и на значительном расстоянии:

Черный	шрифт	на	желтой	бумаге
Зеленый	„	„	белой	„
Красный	„	„	„	„
Синий	„	„	„	„
Белый	„	„	синей	„
Черный	„	„	белой	„
Желтый	„	„	черной	„
Белый	„	„	красной	„
Белый	„	„	зеленой	„

---

[1]) На краю достаточно большого поля была поставлена доска, сильно освещенная солнцем, к которой прикреплялись один за другим разноцветные листы бумаги с легко и трудно читающимися словами различных шрифтов и окраски.

[2]) К сожалению, определенных цифровых данных об этом опыте опубликовано не было.

Белый	шрифт	на	черной	бумаге
Красный	„	„	желтой	„
Зеленый	„	„	красной	„
Красный	„	„	зеленой	„ [1])

Отсюда можно заключить, что темный цвет шрифта на светлом или белом фоне воспринимается лучше, чем светлый на любом темном.

Комбинация черного и белого стоит значительно позади и черный шрифт на белом фоне интенсивнее обратного сочетания.

Аналогичный опыт, проделанный Р. **Шульте** (Германия), о степени восприятия цветного шрифта на цветном фоне при освещении яркой полуваттной лампой [2]), установил, что комбинации черного с желтым, зеленого с белым, красного с белым, синего с белым и т. д. сохраняют благоприятные сочетания. Но, во всяком случае, разницей в солнечном и искусственных освещениях пренебрегать нельзя. Надо также учитывать видоизменения цветных комбинаций при световых колебаниях, так, при слабом свете сумерок красный цвет превышает своей яркостью синий лишь в 1/16 раза, тогда как при солнечном свете он в 10 раз сильнее. При выборе цветных контрастов не надо злоупотреблять „кричащими" красками, а необходимо учесть оптические вкусы зрителя: горожанина или крестьянина; ведь то, что приемлемо для одного, может пройти незаметно для другого.

---

[1]) Несомненно, что в наших условиях эта таблица требует некоторых корректив, но при отсутствии соответствующих опытов она может быть принята полностью.

[2]) Как известно, свет яркой полуваттной лампы содержит на 100% более красного цвета и на 40% менее синего, чем дневной свет при облачном небе.

Помимо размера и окраски, не менее важно установление направления шрифта (горизонтальное, вертикальное, наклонное), заставляющее, для усиления внимания, горизонтально скользящий взгляд зрителя направлять на диагональ или вертикаль. Столь модное у нас фокусно-декоративное распределение шрифта, когда одна и та же буква обслуживает несколько слов, редко достигает своей цели.

Весьма ответственным является также текст и действие плаката будет тем сильнее, чем меньше потребуется усилий к усвоению надписи. Все должно быть ясно и понятно ничего лишнего, чтобы могло преждевременно утомить внимание зрителя. В тех случаях, когда нельзя избежать длинного текста, то необходимо (дабы внимание зрителя постоянно возбуждалось и интерес прогрессировал до самого конца) выделить путем укрупнения шрифта и изменения окраски наиболее важные буквы и слова. Между прочим, опытами Т. Кенига (Германия) выявлено, что при нормальной способности восприятия мимолетным взглядом — знакомые слова не должны превышать 10—15 букв, а незнакомые — 6 букв. Легче всего воспринимаются заглавные буквы, а из строчных те, которые поднимаются выше строки или спускаются ниже. С другой стороны, чередование прописных букв со строчными иногда дает благоприятные результаты.

Эффектные вариации в размерах и цветных комбинациях шрифта дают плакату необходимую привлекательность. Они способствуют большей его ударности, но, несомненно, что самым главным остается безукоризненно построенный и размещенный шрифт.

Приступая к ответственной задаче создания шрифта для плаката, художник должен детально знать структуру всех букв алфавита и всегда учитывать отношение толщины штриха (основной стойки) каждой буквы к ее высоте.

В плакате наиболее восприемлемым является простой „палочный“ шрифт, т.-е. прямой, со значительными разновидностями в направлении ширины букв, толщины штриха и формы концов, но сохраняющий, в каждом случае, одну и ту же толщину штриха (Рис. № 1).

Рисунок № 1.

Р. Шульте (Германия) и проф. В. Н. Левитский (Ленинград), исследовавшие каждый самостоятельно вопрос о толщине лапидарного шрифта (т.-е. палочного, состоящего из одних заглавных букв), пришли к одинаковому заключению, что наилучшее отношение толщины штриха буквы к ее высоте равняется 1:5. Хотя, казалось бы, что толстые „тяжеловесные“ шрифты в плакате более выгодны для усвоения, но приведенной пропорцией не следует пренебрегать, т. к. очень тонкие или толстые шрифты малоразличимы на расстоянии.

При размещении надписей весьма важно отношение величины шрифта к расстоянию между буквами. Буквы

слишком придвинутые друг к другу или, наоборот, слишком раздвинутые, затруднительны для чтения. Результаты экспериментальных опытов показали, что наилучшая удобочитаемость палочного шрифта получается при отношении 1:0,5, т.-е. когда буквы отдалены друг от друга расстоянием равным половине их ширины.

все его стороны на 5 равных частей, соединим их между собой и получившийся малый квадрат примем за толщину штриха буквы. Тогда все буквы, занимающие в ширину полный квадрат, отнесутся к 1-ой категории, занимающие 4/5 квадрата — ко 2-ой, и занимающие 3/5 квадрата — к 3-ей. (Рис. № 2, № 3 и № 4).

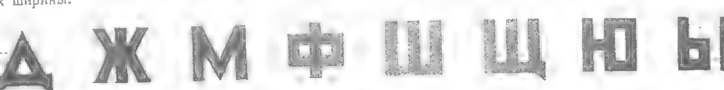


Рисунок № 2

По методу, предложенному проф. В. Н. Левитским [1]), можно легко и быстро научиться строить буквы палочного шрифта и устанавливать равномерный между ними промежуток.

Каждая буква заключается в равные квадраты (при наклонном шрифте — в ромбы), при чем одни буквы занимают всю ширину квадрата, другие лишь часть его, но все они имеют высоту квадрата. Для облегчения размещения буквы в квадрате, последний разбивается на определенное количество малых квадратов и по ним отсчитывается ширина буквы. Деление квадрата происходит следующим образом: каждую из сторон делят на равное число частей и параллельные стороны соединяются между собой линиями. По своей ширине все буквы алфавита подразделяются на три категории. Для того, чтобы построить палочный шрифт, разобьем, для примера, квадрат на 5 делений, т.-е. разделим

[1]) Исходящему отчасти из канонов А. Дюрера

Приведенное деление квадрата на 5 частей произвольно, и взято как основное и наиболее удобочитаемое [1]) — квадрат может делиться на любое количество равных частей — от этого будет зависить только толщина буквы. (Рис. № 5 и № 6).

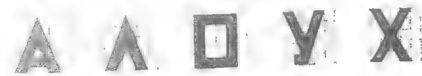


Рисунок № 3.

При размещении шрифта в каком-нибудь слове, учитываются категории, к которым принадлежат буквы, в него входящие, и в расчет принимается только место, фактически занимаемое каждой из них (для 2-ой и 3-й категорий — прямоугольник).

[1]) См. результаты исследований Р. Шульте и В. Левитского.

Но, в случае необходимости и для соблюдения общего ритма надписи, буквы могут быть переводимы из одной категории в другую. При разбивке слова за исходный промежуток



Рисунок № 4

надо брать расстояние между теми буквами, которые в силу своей структуры, при соседстве с другими, образуют наибольшие пространства (ЛА, КО, ХУ и т. п.). Для устойчивости слова, первую и последнюю буквы лучше всего делать однородно широкими. (Рис. № 7).



Рисунки № 5 и № 6.

Для придания разнообразия в конструкции плакатного шрифта, допустимо заключать буквы не в квадраты, а в расширенные (для широкого шрифта) и в суженные (для удлиненного) прямоугольники, при соблюдении определенных категорий для каждой буквы. (Рис. № 8 и № 9).

При достаточном ознакомлении с этой системой, никогда не следует рисовать квадрат, а надо его представлять мысленно, таким образом достигается оправданная однородность шрифта, облегчится правильность размещения букв и сохранится индивидуальность графического „почерка".

НОЯБРЬ

Рисунок № 7.



Рисунки № 8 и № 9.

При необходимости замены палочного шрифта другим, более сложным (имеющим различную толщину штриха), что, в особенности, допустимо в иллюстрационном плакате, ука-

ванный метод остается в силе и дает возможность использования и применения любого русского и иностранного шрифта. Прежде всего, нужно найти отношение ширины основного штриха буквы принятого алфавита к ее высоте. Найденная величина принимается за малый квадрат, откладывается по высоте и ширине буквы и полученный большой квадрат пересекается линиями (при этом не должно изумлять, что некоторые буквы могут быть шире квадрата). Сетка дает возможность точного анализа каждой буквы для перевоплощения на графический язык плаката.

Столь распространенный теперь в плакате монументальный, конструктивный шрифт [1]), составляемый из сплошь залитых краской кругов, квадратов и других геометрических фигур, буквы которого получаются путем пересечения указанных фигур отдельными линиями или соответствующими внешними вырезами в контуре, при пользовании данным методом также получает наибольшую оправданность.

Во всех случаях, в шрифтах плаката надо избегать излишней витиеватости в орнаментике, перегружающей рисунок и препятствующей его ясности и простоте.

Указанные требования являются теми основами, от которых должны исходить художники-плакатисты, но однако,

[1]) Впервые введенный С. В. Чехониным.

это не значит, что они всегда обязаны им слепо подчиняться. Плакат настолько гибок, своеобразен и, во многих случаях, субъективен, что в нем возможны проявления максимума инициативы и изобретательности. Художнику следует стремиться к тому, чтобы текст не превышал 3—5 строк (не говоря уже о крайней лаконичности содержания), избегать переноса отдельных слогов и сразу отыскать тот центр, который должен бросаться в глаза. При чем, конечно, наиболее броским и убедительным должно быть самое важное. Эти слова могут быть распределены наклонно, горизонтально, вертикально, ступенями, диагонально и т. п., а их буквы могут иметь эффектные отличия (в штриховке, окраске и украшениях). При всех положениях желательно, чтобы направление букв было параллельным и никогда не следует злоупотреблять в одном плакате различными шрифтами, нередко вызывающими оптическое беспокойство [1]), разбивающими внимание и лишающими плакат необходимой монолитности.

При построении плаката его шрифт должен, по возможности, представлять собой одно органическое целое, допускаемые же исключения в каждом случае должны базироваться на логическом обосновании.

[1]) Что иногда допустимо в плакатном рисунке уличного типа.

ПОСТРОЕНИЕ ШРИФТА ДЮРЕРА

(перевод с немецкого А. Н. Фоминой *).

Часто приходится делать шрифт на столбах, башнях и высоких стенах, поэтому, кто хочет писать на башне так, чтобы верхнюю строчку букв можно было бы прочесть так же легко, как и нижнюю, тот должен сделать ее наверху крупнее, чем внизу, следующим образом: поставь свое лицо на таком расстоянии от башни и на такой высоте, как ты хочешь. Пусть это будет точка *c*. Сделай тогда треугольник *abc* так, чтобы сторона *abc* была высотой башни или стены, на которой ты хочешь писать. Из точки *c* проведи циркулем дугу *bc* в треугольнике и раздели на столько одинаково отстоящих друг от друга отрезков, сколько строчек нужно написать. Затем проведи из точки *c* лучеобразные линии через все точки дуги *b*, *c* до прямой, обозначающей высоту башни или стены. После этого проведи горизонтальные линии из этих точек по стене башни. Между этими линиями ты и должен располагать свой шрифт. Это построение покажет тебе, насколько верхние строчки должны быть крупнее нижних. Но если ты по длинной линии *ab* хочешь делить короткую, продолжи все линии по направлению

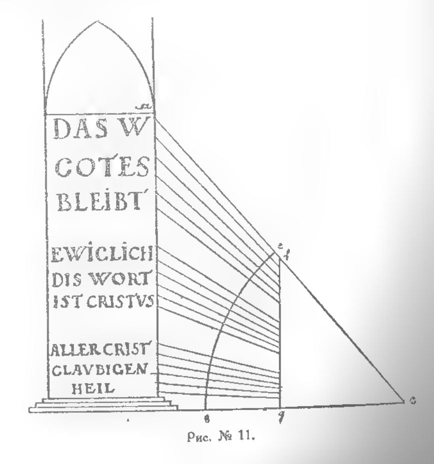


Рис. № 11.

*) Примечание редактора: Этот перевод сделан из книги. Albrecht Dürer. Unterweisung der Messûng. Herausgegeben von Alfred Peltzer. München. 1908, любезно предоставленной редактору Г. И. Лурье.

к точке *c* и отрежь их до пересечения с вертикальной *fg*. Таким образом *f*, *g* будет разделена пропорционально делению на *ab*, которой она параллельна.

При увеличении надписи вертикаль помещается впереди *a b*, а при уменьшении — позади.

Такие деления применяются не только для написания букв, но и в других случаях. Этот способ пригоден, когда хотят

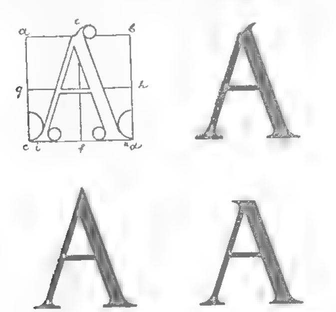


Рис. № 12.

украсить высокую башню во всех этажах изображениями так, чтобы верхние казались одинаковыми с нижними.

Так как строители и художники обычно делают надписи на высоких стенах, то необходимо, чтобы они научились правильно строить буквы; поэтому я хочу дать основные правила начертания латинского алфавита.

Прежде всего сделай квадрат для каждой буквы, в котором эта буква будет заключена. Когда ты вписываешь туда букву, делай толстую стойку буквы шириною в десятую часть стороны квадрата, а более тонкую стойку делай шириною в одну треть толстой. Это имей в виду во всех буквах всей азбуки.

Сначала делай букву *A* так: обозначь углы ее квадрата a, b, c, d и делай это для всех букв. Раздели этот квадрат двумя пересекающимися линиями, вертикальной *ef* и горизонтальной *gh*; затем поставь внизу на линии *cd* две точки *i*, *к* так, чтобы их расстояние от точек *a* и *b* равнялось $^1/_{10}$ стороны квадрата, и веди тонкую линию буквы от *i* наклонно к точке *e* вверх, оттуда веди широкую черту опять вниз, чтобы обе внешние линии буквы *A* пересекли точки *i* и *к*.

Таким образом, в середине получается треугольник. Точка *e* приходится наверху в середине буквы. Потом соедини букву *A* под горизонтальной чертой *gh*. Делай эту перекладину шириной в одну треть широкой стойки. Затем начерти на верхней стороне квадрата циркулем окружность так, чтобы она касалась широкой стойки буквы *A*, и срежь букву извилистой линией так, чтобы ее верхняя часть приходилась против тонкой стойки, и закругли линии буквы внизу с обеих сторон так, чтобы они касались углов квадрата *cd*. Делай это, чертя окружности, радиус которых должен равняться седьмой части стороны квадрата. Внутренний же выступ сделай в две трети ширины толстой стойки. Для этого с обеих сторон очерти дугу радиусом равным половине толстой стойки. Это *A* поверху ты можешь также плоско

обрезать по линии прямоугольника и закруглить букву спереди, как внизу. В этом случае линии наверху должны быть сдвинуты немного ближе. Обрати внимание на то, что, закругляя *A* наверху и внизу, ты также закругляй и другие буквы, имеющие такие же косые линии, как *v x y* с некоторым отступлением, как будет видно ниже. Можешь также букву *A* сделать иначе, а именно с острым концом наверху. Для этого опусти поперечную линию несколько ниже и сделай ее такой же широкой, как раньше. Ты можешь также линию наверху обрезать тупо или выдвинуть вперед. Эта буква изображена внизу.

Для буквы *B* сделай квадрат и раздели его горизонтальной линией *e, f* на две части. Затем раздели *a, б, e, f* линией *gh* также на две части. Проведи первую широкую стойку буквы *B* от линии *ac* на расстоянии толщины стойки и потом проведи вертикальную линию *ik* вправо от стойки на расстоянии одной десятой стороны квадрата; в том месте, где она пересечет линию *gh*, поставь букву *l*. Проведи тонкие горизонтальные линии, откуда должны начинаться два закругления от стойки буквы до вертикальной линии *ik*, наверху под линией *aб*, затем над линией *ef* и над линией *cd*. Поставь циркуль одной ножкой в точку *l* и опиши другой ножкой полуокружность так, чтобы концы полуокружности коснулись бы коротких горизонтальных линий на вертикали *ik*, под *aб* и над *ef*. Затем отметь точкой *m*, делящей пополам узкую горизонтальную линию буквы над *ef* на линии *ik*. Отметь на линии *gh* ширину линии буквы точкой *n*, за полукругом, затем проведи из точки *m* через *ef* поперечную линию так далеко, как это тебе нужно. Тогда начерти полуокружность, которая касалась бы этой линии, точки *n* и верхней горизонтальной линии *aб*. Проведи через точку *n* вертикальную линию, которая касалась бы внутренней стороны нижнего закругления и наружной стороны верхнего закругления. После этого тяни горизонтальную линию по *cd* так далеко по направлению к *d*, как это тебе нужно. Туда поставь *qq*. Затем раздели *mq*, горизонтальной *op* на две части и там,

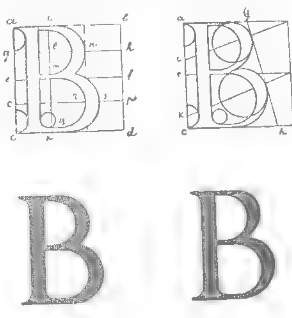


Рис. № 13.

где она пересечет линию *n*, поставь *r*. Тогда опиши полуокружность, которая касалась бы горизонтальной линии *ef*, точек *r* и *q*. Наметь ширину нижнего закругления точкою *s* за *r* на линии *op* и опиши полуокружность, которая касалась бы линии *m*, точки *s* и линии *cd*.

В букве *B* остаются три угла. В нижнем углу начерти
выемку при помощи окружности, радиус которой равен $^2/_3$
ширины буквы. Наружные закругления вверху и внизу на
прямой стойке буквы делай при помощи окружности, радиус
которой равен ширине стойки.

Или делай *B* так: раздели сторону квадрата *AC* на девять
частей и отдели верхние четыре части горизонтальной

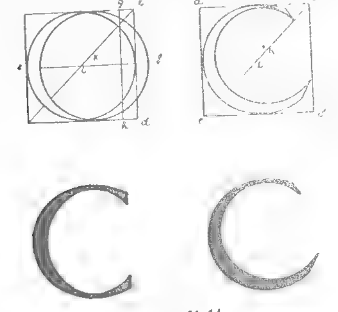


Рис. № 14

линией *ef*. Затем проведи вертикальную линию, как описано
было ранее, но верхнее закругление делай между *ef* и *cd*.

Тогда раздели *ab* на девять частей и отрежь четыре части
от *b* и обозначь это точкой *g*. Затем раздели *cd* на пять
частей и поставь букву *h* на расстоянии одной части от

точки *d*. Проведи линию *gh*; эта линия должна касаться
снаружи верхнего и нижнего закруглении, но сами закруг-
ления должны быть начерчены особым способом и циркуль
для черчения должен быть поставлен на определенных наклон-
ных линиях, которые строй так: раздели *ae* на четыре части,
отложи от точки *e* одну часть и обозначь это *i*, затем раз-
дели линию *ec* на пять частей и одну часть отложи от
точки *c* и обозначь это *к* и соедини линиями точки *i*, *b*
и *кf*. На этих линиях поставь циркуль и начерти оба
закругления верхнее и нижнее, при чем наиболее широкое
место этих дуг будет находиться несколько выше их
середины.

Эти закругления не получаются совершенными, потому
что ты должен ставить циркуль на наклонной линии и кроме
того дорисовать от руки, как это начерчено ниже.

C делай также в квадрате.

Начерти горизонтальную линию *ef* в середине квадрата
и поставь посреди точку *i* на линии *ef*. Впиши в квадрат
abcd окружность, которая касалась бы четырех сторон квад-
рата, тогда, не сдвигая ножек циркуля, переставь его в точку *к*
по линии *ef* на такое расстояние от точки *i*, которое равня-
лось бы наибольшей ширине букв. Из точки *K* опиши окруж-
ность, которая заходила бы за линию *bd* и которая внутри
квадрата давала бы букве ее надлежащую ширину.

Начерти вертикальную линию *gh* шириной в одну деся-
тую *ad* перед линией *bd*. Эта линия ограничивает вверху
и внизу эту букву *C*. Затем я режу нижний конец в сере-
дине *gh* и *bd*. После этого нужно провести внутри буквы,
где пересекаются обе окружности полукруглые линии от
руки, сглаживающие получившийся излом в букве по линиям *ab*

и *cd*. Но внизу, где буквы выступают за линию *gh*, обрисуй контур буквы более вогнутой линией так, чтобы ее острие касалось окружности концом, поэтому внутреннюю сторону верхней части сделай более выгнутой, чем очерчивается циркулем.

Вторым способом делай так: начерти в квадрате диагональ *cb* и поставь циркуль одной ножкой в точку *i*, а другой начерти внешний круг, как раньше, и доведи его наверху до диаметра *cb*, а внизу продли окружность несколько дальше, чем в 1 случае. Тогда, не сдвигая циркуля, поставь его одной ножкой над *i* на диагонали на требуемую ширину буквы, а другой ножкой опиши внутреннюю окружность. Тогда получается рисунок буквы естественно внизу шире, чем наверху. Остальное закончи от руки, а отрезки концов буквы наклони наверху несколько вперед, а внизу — книзу, как это здесь начерчено.

Шрифт № 1 И. В. Алексеева.

ЦИРК

А Б В Г Д

Е Ж З И К Л М Н О

П Р С Т У Ф Х Ц Ч

Ш Щ Э Ю Я Ь Ы

ИЗ ДРЕВНИХ, ЧУДЕСНЫХ КАМНЕЙ СЛОЖИМ СТУПЕНИ ГРЯДУЩЕГО.

Шрифт № 2 Э. В. Медведевой.

А Б В Г Д Е Ж

З И К Л М Н О

П Р С Т У Ф Х

Ц Ч Ш Ь Э Ю Я

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

НАУКА
И
ТЕХНИКА



АБВГД
ЕЖЗИЙКЛ
МНОПРСТ
УФХЦЧШЩ
ЫЭЮЯЬ

. . . подали окружность несколько дальше,

Шрифт № 4 Е. Д. Белухи.

АСТОРА
ЗНАНИЕ
СИМФОНИЯ

ЛЕНИНГРАД
1927

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ы Ь Э Ю Я

НА РАЗВАЛИНАХ СТАРОГО

С Т Р О И Т С Я

НОВОЕ

АБВГДЕЖЗ
ИКЛМНОП
РСТУФХ
ЦЧШЫЭЮЯ

Шрифт № 6 В. М. Конашевича.

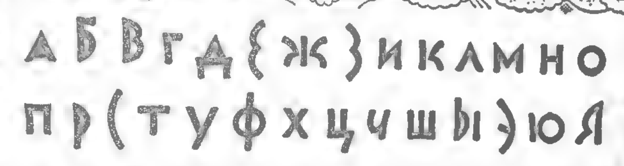
АБВГДЕЖЗИК

ЛМНОПРСТУФ

ХЦЧШЪЫЭЮЯ

ДРУЖНО

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0


АБВГД(Ж)ИКЛМНО
ПР(ТУФХЦЧШЫ)ЮЯ
АБВДЕЖИМПРСТУ
АБВГДЕЖЗИМН ФЦЮ ОРСТУФЦЪШЭЯ


К СВЕТУ

ФАБРИЧНЫЙ
КЛУБ
2-й КОРПУС
123456789

Шрифт № 8 А. М. Литвиненко.

АБВГДЕЖЗИ
КЛМНОПРС
ТУФХЦЧШ
ЩЫЬЭЮЯ

ПРОЛЕТАРИИ
ВСЕХ
СТРАН
СОЕДИНЯЙТЕСЬ

Шрифт № 9 М. В. Борисовой-Мусатовой.

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ы Ь Ю Э Я

Шрифт № 10 Ир. И. Фоминой

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМН
ОПРСТУФ
ХЦЧШЩ
ЫЬЮЭЯ

Шрифт № 39 В. Н. Алексеева.

Шрифт № 10 Ир. И. Фоминой.

ТРАКТАТ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

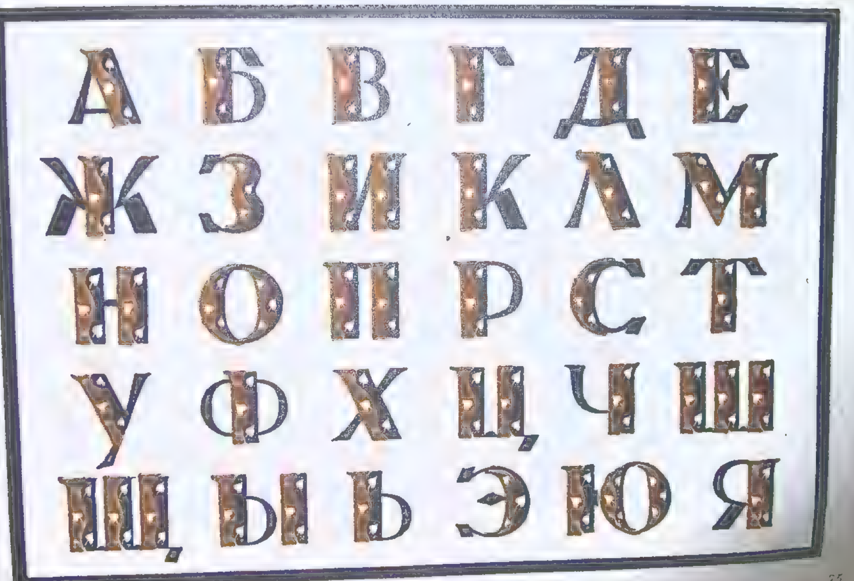


Шрифт № 11 Е. Д. Белухи.

СБОРНИК

ВЕСНА

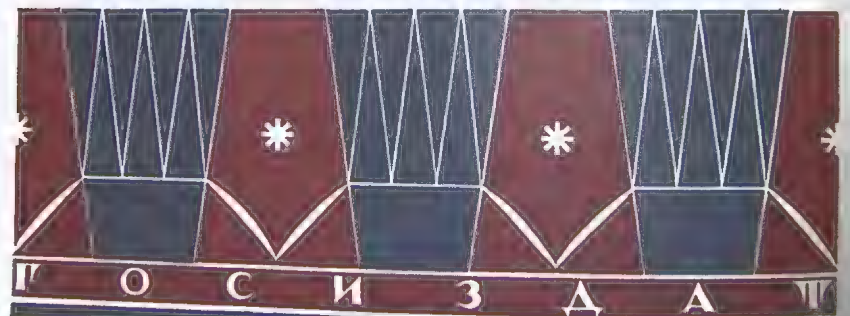
МОСКВА


А Б В Г Д Е
Ж З И К Л М
Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч Ш
Щ Ы Ь Э Ю Я

Шрифт № 12 Т. Ф. Белоцветовой.

РАБИНДРАНАТ ТАГОР

ЧЕТЫРЕ



МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

А Б В Г Д Е Ж З
И К Л М Н О П Р
С Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Э Ы Ь Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Шрифт № 13 М. А. Кирнарского, (украинский).

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Шрифт № 13 М. А. Кирнарского, (украинский).

А Б В Г Ґ Д Е Є
Ж З И І Ї Й К Л
М Н О П Р С
Т У Ф Х Ц
Ч Ш Щ Ь
Ю Я

Шрифт № 14 С. В. Чехонина.





Шрифт № 15 И. А. Фомина, (палочный),

О БРАЗЕЦ
ШРИФТА
КОТОРЫМ
Д ОЛЖНЫ
ИСПОЛ-
НЯТЬСЯ
О ТВЕТСТ-
ВЕННЫЕ
НАДПИСИ
НА ЧЕРТЕЖАХ

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ь Э Ы Ю Я

Шрифт № 10 М. А. Кирнарского

ПЕРВОЕ

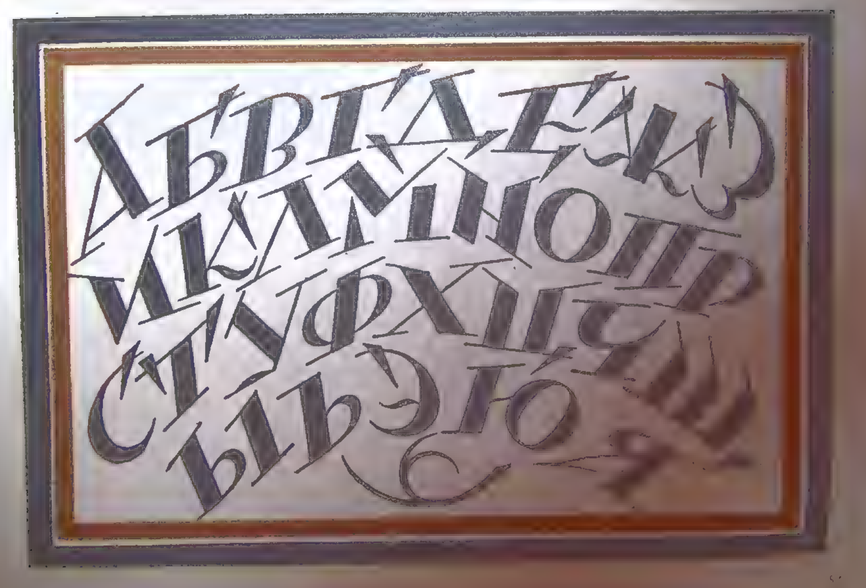
МАЯ

123456789

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМНО
ПРСТУФХ
ЦЧШЩЫ
ЬЭЮЯЙ


ГУЛЯЙ
ЭТОТ
ШРИФТ
ПОСЛЕДНЯЯ
РАБОТА
ВАДИМА ДАНИЛОВА
БЕЗВРЕМЕННО
ПОГИБШЕГО
В 20 ЛЕТ
1926 г.
5/XII

Шрифт № 17 В. Г. Данилова, (законченный И. Фоминой).



Шрифт № 18 Ф. Г. Позен (переложение шрифта Piranesi).



Шрифт № 18 Ф. І. Повен, (переложение шрифта Piranesi).

А Б В Г Д Е

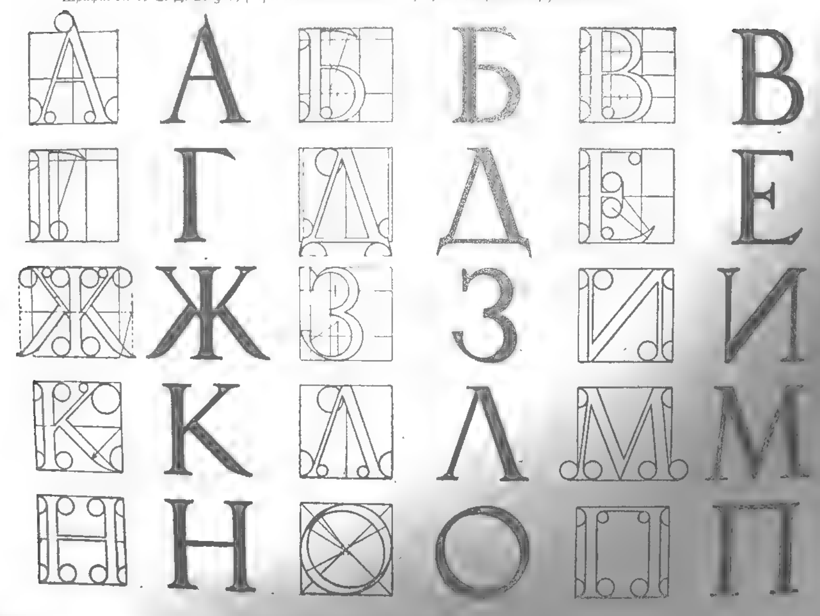
Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

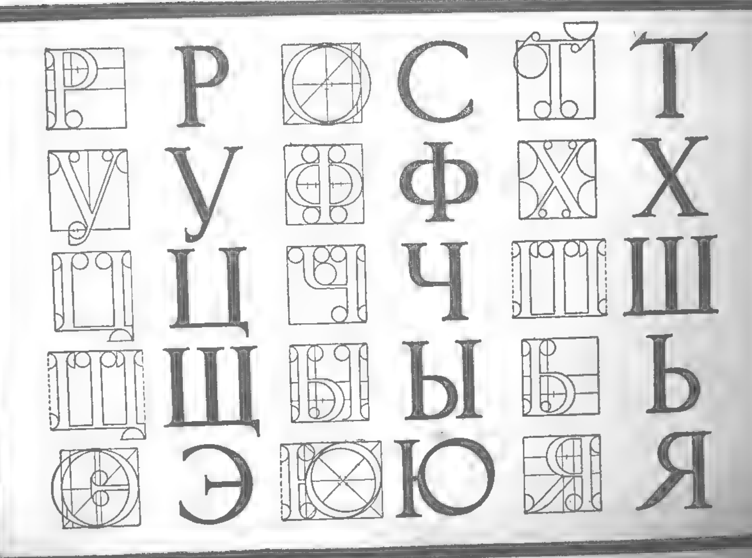
У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ы Ь Э Ю Я

Шрифт № 19 Е. Д. Белухи, (переложение латинского шрифта Дюрера на русский)



Шрифт № 19 Е. Д. Белухи, (переложение лат[redacted] шриф[redacted]а Дюрера на русский).




ПУШКИН
1799-1837

АБВГДЕЖЗ
ИКЛМНОПР
СТУФХЦЧЫ
ШЩЬЭЮЯ

А. Лео

Шрифт № 21 Иг. И. Фомина.

ПРОИЗВОДСТВО

СФЭКС

1-2-3-4

5-6-7

8-9

А Б В Г Д Е Ж

З И К Л М Н О

П Р С Т У Ф

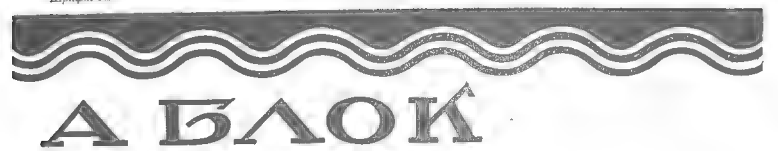
Ц Х Ч Ш

Щ Ы Ь

Э Ю Я

КАТАЛОГ ИЗДАНИЙ ПО СЕЛЬСКОМУ ХОЗЯЙСТВУ

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМНО
ПРСТУФ
ХЦЧШ
ЩЭЮЯЬЫ



РЕВОЛЮЦИОННЫЙ
ДЕРЖИТЕ ——
—— ШАГ




АБВГДЕ
ЖЗИКЛМ
НОПРСФ
ТУХЦЧШЭ
ЩЮЫЯЬ

Шрифт № 24 В. А. Миняева.

ПРОДАЖА

ЧАЙНОЙ

ПОСУДЫ

123456789

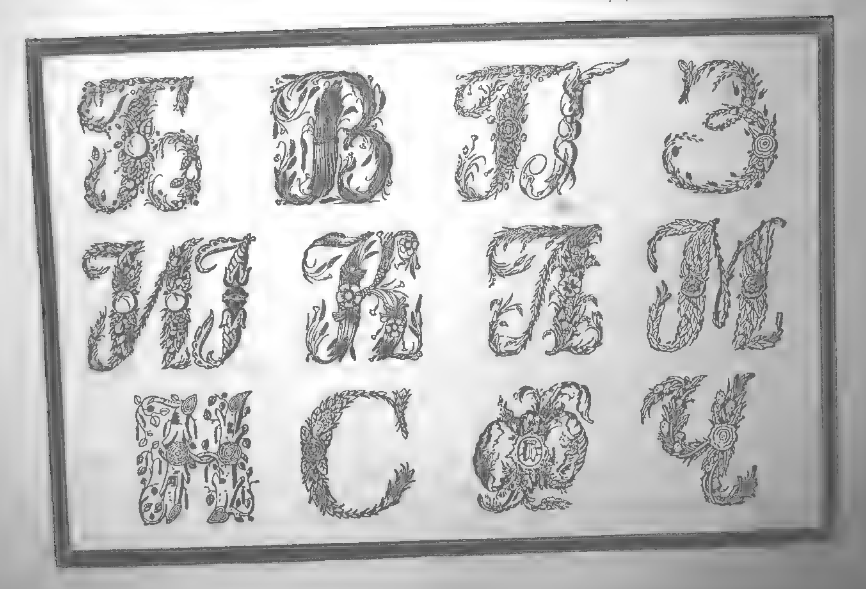
АБВГДЕ
ЖЗИКЛМ
НОПРСТ
УФХЦЧШ
ЩЬЫЭЮЯ

Шрифт № 25 Е. И. Нарбута.

Б В Г З

И І К Л М

Н С Ф Ч



Шрифт № 26 С. В. Чехонина.



АБВГДЕЗ

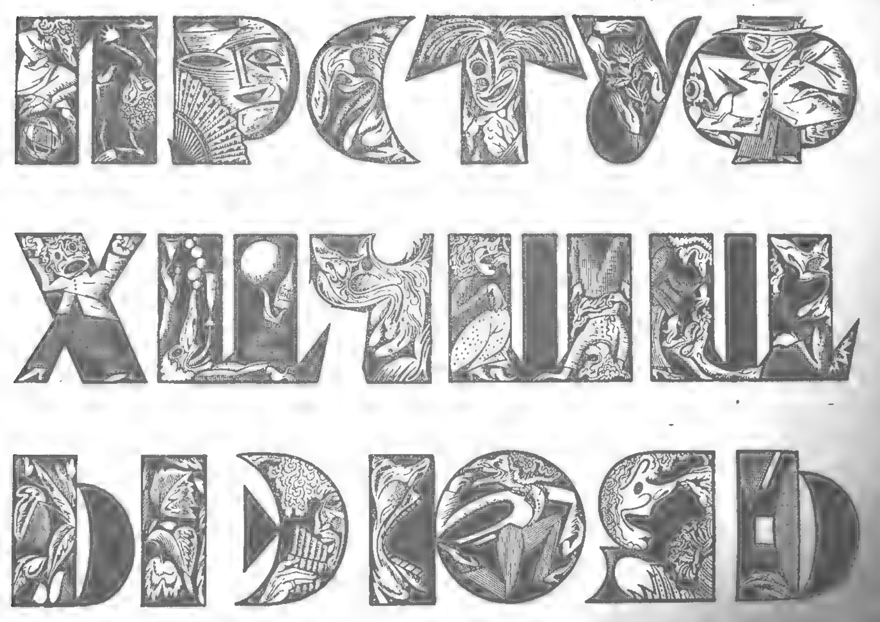
ИКЛМОР

ТУФХЦЧЯ



СССР

Шрифт № 26 С. В. Чехонина.



Красивый и легко читаемый шрифт есть известного рода вежливость в отношении читающаго.

Б. Николаев.

Аа Бб Вв Гг Дд Ее
Жж Зз Ии Кк Лл Мм
Нн Оо Пп Рр Сс Тт
Уу Фф Хх Цц Чч Шш
Щщ Ыы Ээ Юю Ьь Яя
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0



ГДЕ КРИК, ТАМ НЕТ ИСТИННОГО ЗНАНИЯ. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Р. ТАГОР

А Б В Г Д Е Ж З Й К Л М
Н О П Р С Т У Ф Х Ц
Ч Ш Щ Ы Э Ю Я Ь

НЕ ВЕРЬ! Я ЖИЗНЬ ЛЮБЛЮ...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

а б в г д е ж з й к
л м н о п р с т у ф
х ц ч ш щ ы э ю я ь
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

в наши революционные, трудные дни, помни: книга не шутка!

абвгдежзиклмнопрстуфхцчшщыюяьэ
АБВГДЕЖЗИКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЫЮЯЬЭ

АБВ
ГДЕЖЗИК
ЛМНОПРСТУФ
ХЦЧШЩЫЬ
ЮЯЭ

Философию Аристотеля и теологию Фомы Аквинского разрушило, несомненно, изобретение книгопечатания... А. Франс

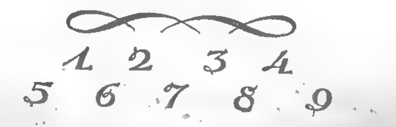
абвгдежзиклмнопрстуфхцчшщыюяьэ

АБВГДЕЖЗИКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЫЮЯЬЭ

АБВ
ГДЕЖЗИК
ЛМНОПРСТУФ
ХЦЧШЩЫЮ
ЯЬЭ

Изобретение книгопечатания самое значительное событие в истории... Это основа революций... Виктор Гюго.

«Дом книги»



Шрифт № 32 О. Л. Лялина.

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ы Э Ю Я Ъ

ЛЕНИН

БЫЛ ВЕЛИКИМ СТРОИТЕЛЕМ.
ОН ЗНАЛ И ВЕРИЛ, ЧТО РАБОЧИЙ
КЛАСС ПОБЕДИТ НЕ ТОЛЬКО НА
ПОЛЯХ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙ-
НЫ, НО И НА ОСНОВНОМ
ПОПРИЩЕ, НА ПОЛЕ НО-
ВОГО СОЦИАЛИСТИ-
ЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬ-
СТВА.

А Б В Г Д Е Ж З И К Л М Н О П
Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ы Ь Э Ю Я

Электрификация это — общий подъем промышленности и сельского хозяйства, общий технический прогресс, новая ступень развития производительных сил.

Коммунизм есть высшая ступень развития социализма, когда люди работают из сознания необходимости работать на общую пользу.

(Н. Ленин. Собр. Соч. т. XVII)

а б в г д е ж з и к л м н о п
р с т у ф х ц ч ш щ ы ь э ю я

КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Если графика, как особый вид искусства, не знает «ни рода, ни племени» (ее истоки крайне разнообразны и многочисленны), то относительно русской графики можно сказать с полной определенностью: она имеет родину, имеет свое отечество и это отечество — Петербург.

Э. Голлербах

КНИЖНАЯ ГРАФИКА

а б в г д д е ж з и й к л м н о п р с т у ф х ч
ц ш щ ь ы э ю я : ; , ! ? «» ( ) . 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

А Б В Г Д Д Е Е Ж З И К Л М Н О П
Р С Т Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ь Ы Э Ю
Я Р Й

КСИЛОГРАФИЯ ШТРИХОВАЯ
И ТОНОВАЯ

НЕТ ИСТИНЫ

БЕЗ ОТРЕЧЕНИЯ

А Б В Г Д Е Ж З Й К Л

М Н О П Р С Т У Ф

Х Ц Ч Ш Щ Ы

Э Ю Я Ь

КРАСОТА ШРИФТА

—В ЕГО КОНСТРУКТИВНОЙ

ЧИСТОТЕ.

АБВГ
ДЕЖЗЙК
ЛМНОПРСТУ
ФХЦЧШЩЫЬЭЮЯ

Шрифт изображенный на этой страницѣ взят из Гербового Музея. Им писались в началѣ прошлого века оффициалные документы. Ленинград.

А Б В Г Д Е Ж З И К Л М Н О П Р С
Т У Ф Х Ч Ш Щ Ю Я
а б в г д е ѣ ж з и к л м н о п р с т у ф х ч щ

А Б В Г Д Е Ж

З И К Л М Н О

П Р С Т У Ф Х

Ц Ч Ш Щ Ы

Э Ю Я Ь

БЕЗ ПРОСВЕЩЕНИЯ

А Б В Г Д Е Ж З

И К Л М Н О П Р

С Т У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ы Ь Э Ю Я Й

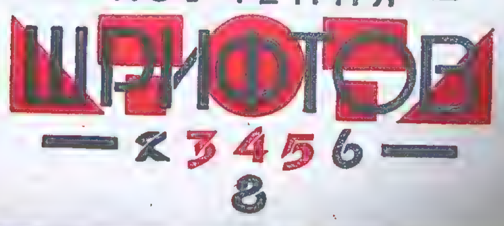
В Л А Д И М И Р И Л Ь И Ч

НЕТ КОММУНИЗМА

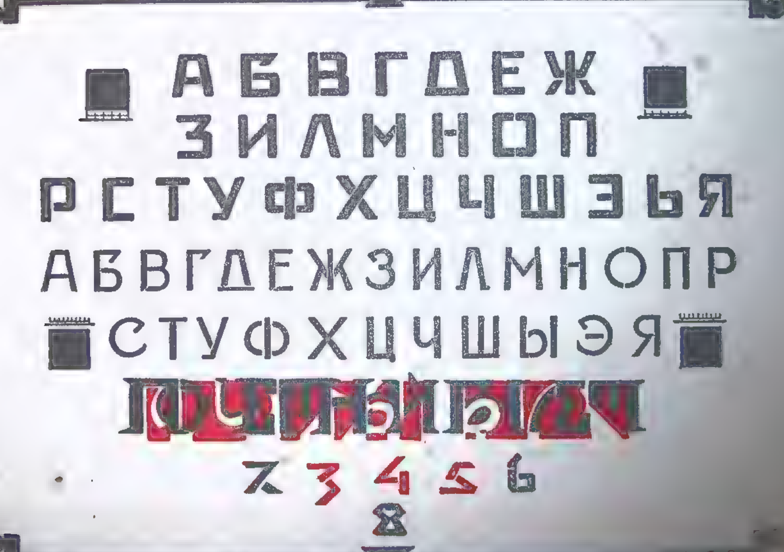
АБВГДЕЖЗ
ИКЛМНОПР
СТУФХЦЧШ
ЩЫЬЭЮЯЙ

УЛЬЯНОВ—ЛЕНИН

ОБМЕР ЛИТЕР — СРЕДСТВО УСВОЕНИЯ И МЕТОДИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ



Шрифт № 43 В. Н. Левитского.



БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ

АБВГДЕЖЗИК
ЛМНОПРСТТУ
ФХЦЧШЩЫЭЮЯ

ВПЕРЕД
ТОВАРИЩИ
ПО ЛЕНИНСКИМ
СЛЕДАМ

АБВГДЕЖЗИ
КЛМНОПРСТУ
ФХЦЧШЫЭЮЯ

Шрифт № 46 З. В. Медведевой.

СЛУШАЙТЕ
РАДИО

Шрифт № 46 З. В. Медведевой.

АБВГДЕЖЗ

ИКЛМНОП

РСТУФХЦ

ЧШЬЫЭЮЯ

Шрифт № 47 М. А. Кирнарского.

1 2 3 4 5

РАДИО

6 7 8 9 0

Шрифт № 47 М. А. Кирнарского.

А Б В Г Д Е Ж

З И К Л М Н О

П Р С Т У Ф Х

Ц Ч Ш Щ Ы

Ь Э Ю Я И

Шрифт № 48 З. В. Медведевой, (палочный).



Шрифт № 48 З. В. Медведевой, (палочный).

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМНО
ПРСТУФХ
ЦЧШЬЭЮЯ

ЛОНДОН

ВЫСТАВКА
ГРАФИКИ

ОСТОРОЖНО

ЛЕНИНГРАД

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

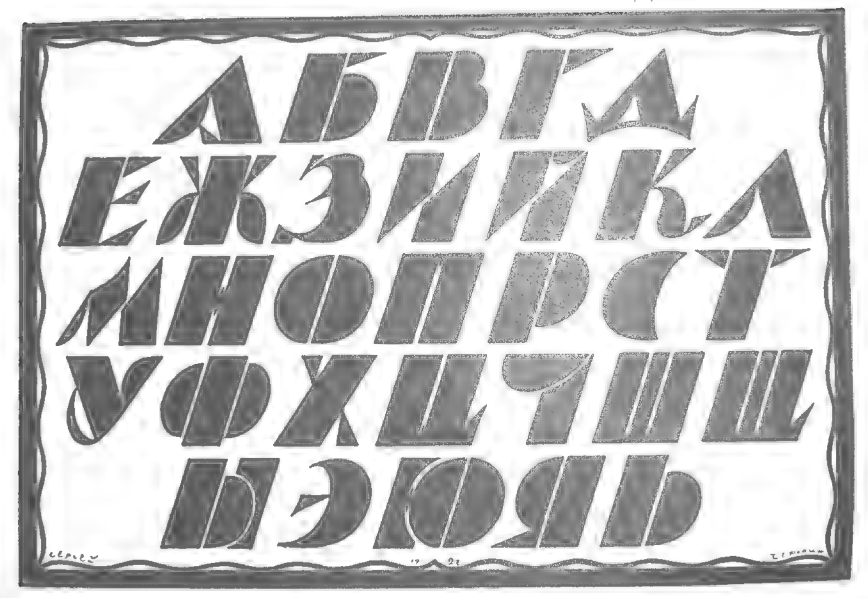
У Ф Х Ц Ч Ш

Щ Ы Ь Э Ю Я

Шрифт № 50 С. В. Чехонина.



Шрифт № 50 С. В. Чехонина.



ВСЕМ КТО СЕРДЦЕМ ЧИСТ И МОЛОД

СЕРП
И
МОЛОТ

0 1 2 3 4

-В РУКИ КНИГУ. СЕРП И МОЛОТ

НАРОДУ ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ,

5 АБВГДЕЖЗ

6 ИЙКЛМНО

7 ПРСТУФХ

8 ЦЧШЩЪЫ

9 ЬЭЮЯ

ЧТО ЗНАТЬ БЕСПОЛЕЗНА НАРОДУ

Шрифт № 52 И. А. Фомина, (переложение древне-греческого).



Шрифт № 52 И. А. Фомина, (переложение древне-греческого).



МХАТ

МАЛАЯ СЦЕНА

АБВГДЕ
ЖЗИКЛМ
НОПРСТ
УФХЦЧШ
ЩЫЭЮЯ

Шрифт № 54 А. Н. Гегелло.




АБВГДЕЖЗИКЛ
МНОПРСТУФ


ВСЯ
ВЛАСТЬ
СОВЕТАМ

АБВГДЕЖЗ

ИКЛМНОП

РСТУФХЦЧ

ШЫЭЮЯ

Шрифт № 56 П. И. Важновой.

АБВГДЕЖЗ

ИКЛМНОП

РСТУФХЦЧ

ШЩЬЭЬЮЯ


БЕРЕГИ
СОВЕТСКУЮ
КОПЕЙКУ
1926

ПЕРЕЧЕНЬ ШРИФТОВ

Шрифт № 1 — Н. В. Алексеева.
„ № 2 — З. В. Медведевой.
„ № 3 — С. В. Чехонина.
„ № 4 — Е. Д. Белухи.
„ № 5 — З. В. Медведевой.
„ № 6 — В. М. Конашевича.
„ № 7 — В. М. Конашевича.
„ № 8 — А. М. Литвиненко.
„ № 9 — М. В. Борисовой-Мусатовой.
„ № 10 — Ир. И. Фоминой.
„ № 11 — Е. Д. Белухи.
„ № 12 — Т. Ф. Белоцветовой.
„ № 13 — М. А. Кирнарского (украинский).
„ № 14 — С. В. Чехонина.
„ № 15 — И. А. Фомина.
„ № 16 М. А. Кирнарского.
„ № 17 — В. Данилова.
„ № 18 — Ф. Г. Повен (переложение шрифта Piranesi).
„ № 19 — Е. Д. Белухи (переложение шрифта Дюрера).
„ № 20 — А. Н. Лео.
„ № 21 — Иг. И. Фомина.
„ № 22 — А. И. Гегелло.
„ № 23 — Т. Г. Овчинниковой.
„ № 24 — В. А. Миняева.
„ № 25 — Ег. И. Нарбута.
„ № 26 — С. В. Чехонина.
„ № 27 — П. А. Шиллинговского.
„ № 28 — П. И. Басманова.

Шрифт № 29 — Е. Н. Сандлера.
„ № 30 — Н. А. Бриммера.
„ № 31 — Н. А. Бриммера.
„ № 32 — О. А. Лялина.
„ № 33 — А. М. Литвиненко.
„ № 34 — А. М. Литвиненко.
„ № 35 — А. Н. Лео.
„ № 36 — Е Н. Мичуриной.
„ № 37 — П. И. Григорьевского.
„ № 38 — Н. В. Алексеева.
„ № 39 — Н. В. Алексеева.
„ № 40 — А. С. Хижинского.
„ № 41 — М. А. Кирнарского.
„ № 42 — М. А. Кирнарского.
„ № 43 — В. Н. Левитского.
„ № 44 — П. И. Григорьевского.
„ № 45 — П. И. Григорьевского.
„ № 46 — З. В. Медведевой.
„ № 47 — М. А. Кирнарского.
„ № 48 — З. В. Медведевой.
„ № 49 — Е. Д. Белухи (трафаретный).
„ № 50 — С. В. Чехонина.
„ № 51 — М. В. Ушаков-Поскочин.
„ № 52 — И. А. Фомина (переложение с древне-греческого)
„ № 53 — Ф. Г. Повен.
„ № 54 — А. И. Гегелло.
„ № 55 — М. М. Рудневой.
„ № 56 — П. И. Важновой.

ОПИСАНИЕ ШРИФТОВ

и способы их построения, даваемые самими авторами.

Шрифт № 1 Н. В. Алексеева.

Шрифт представляет одну из попыток на основании древних рукописных шрифтов дать новый, металлический, наборный, строчный шрифт.

Задачей было избегнуть подчеркивания толстых линий шрифта (обычно свойственного современным типографским строчным шрифтам) и вместе с тем выявить „металличность“ шрифта.

Однако в силу усложненного характера этого шрифта считать его пригодным для словолитни нельзя, а лишь для рукописного воспроизведения в книжной графике. Шрифт состоит из 3-х элементов: толстой стойки, тонкой и гнутых элементов. Толщина основной стойки равна приблизительно 1/3 высоты. В противоположность обычно принятому в буквах И, Н, П, Ц, Ш, Щ и Ы основные стойки не одинаковой толщины и вообще шрифт имеет ряд отступлений от обычных форм.

Н. Алексеев.

Шрифт № 2 З. В. Медведевой.

Этим шрифтом мною исполнены плакаты, диаграммы, этикетки и проч. для нескольких дворцов-музеев Ленинграда. Данный шрифт построен из следующих 5-ти отдельных элементов: прямоугольного бруска, овала, линзы, клина и волнообразного штриха.

Буква О состоит из одного элемента.

Буквы В, З, И, Л, М, Н, П, Р, С, У, Ф, Х, Ч, Ш, Ь — из 2-х элементов.

Буквы А, Г, Д, Ж, К, Т, Ц, Щ, Э, Ю, Я — из 3-х элементов.

Буквы Б и Е — из 4-х элементов.

Толщина стойки равна 1/8 высоты. Шрифт может быть прямым и наклонным. Буквы в верхней и нижней строках левой страницы имеют наклон в 70°.

Пропущенные в таблице буквы Щ и Ы пишутся: первая, как Ш с добавлением клина, как у Ц; вторая, как Ь с добавлением справа прямоугольного бруска.

З. Медведева.

Шрифт № 3 С. В. Чехонина.

Шрифт наклонный под углом в 80°. Главные элементы: стойка, толщина которой равна 1/4 высоты ее, и линза; кроме того треугольники и волнообразное пламя. Буква Ж строится так же, как и К, но уг[illegible] Буква Ч нарушает вырезом основную стойку.

Шрифт служит для книжной графики.

С. Чехонин.

Шрифт № 4 Е. Д. Белухи.

Шрифт этот строится по следующему принципу. Буквы [illegible]ваются в квадрат. Толщина стойки 2/7 стороны квадрата. Накло[illegible] линии книзу утолщаются, вверху составляют 1/3, а внизу полови[illegible]щины стойки.

Буквы А, Е, И, Л, К, Н, П, С, Х, Ц, Е занимают в ширину 9/10 квадрата.

Буквы Б, В, Г, З, Р, У, Ч, Ь, Я занимают в ширину 4[illegible]драта. Буквы О и Т полностью вписаны в квадрат. Полукружия в

Б, В, Р и в прочих местах соприкосновения со стойкой имеют толщину = 1/3 толщины стойки, а наиболее толстая часть их = 1/2 толщины стойки.

Шрифт одинаково пригоден как для книжной графики, так и для плаката.

Е. Белуха.

Шрифт № 5 З. В. Медведевой.

Данный шрифт построен из следующих трех элементов: широкого бруска, узкого бруска и гнутых линий.

Буква *О* — состоит из одного элемента.

Буквы *Э, Ю* — состоят из трех элементов.

Все остальные буквы — из двух элементов.

Пропущенные мною в таблице шрифта буквы Щ и Ь пишутся: первая, как Ш с добавлением с правой стороны такого же бруска, как у буквы Ц, вторая, как левая составная часть буквы Ы.

Шрифт этот может быть прямым и наклонным. Допускается в этом шрифте отклонение букв от линии строки, как это сделано в первых двух строках левой страницы. Этот прием придает строке своеобразную остроту.

З. Медведева.

Шрифт № 6 В. М. Конашевича.

Этим шрифтом моего изобретения мною было написано до сих пор только два слова: „Дом“ и „Джек“ (на двух изданиях книжки „Дом, котор. постр. Джек“). Остальные буквы мне пришлось придумать сейчас заново. То, что было изобретено другими, использовавшими этот мой шрифт, не считаю вполне удачным. Этот шрифт следует воспроизводить красками: более светлым тоном то, что сделано решеткой и более темным (любым) или черным — то, что сделано сплошной заливкой. Цифры дают указания, как, на мой взгляд, их следует ставить в строке: одни в строчку, другие выше, иные пониже („стоящие“ и „висящие“).

Рамка составлена из различных мотивов орнамента в одном типе. На эту тему может быть бесконечное количество вариантов, которые придумываются очень легко.

В. Конашевич.

Шрифт № 7 В. М. Конашевича.

Верхний шрифт этой таблицы — мой, палочный. Отправная точка его — надписи на чернофигурных греческих вазах. Толщина бруска везде одна и та же — она равна одной пятой высоты стойки. Стойки не везде прямые, а имеют в некоторых буквах легкий изгиб.

Остальные шрифты той же таблицы применялись мною на обложках и титулах книжек (преимущественно, детских). Вообще, все шрифты — книжные. Некоторые из них впрочем, могут быть применены и для плаката.

В. Конашевич.

Шрифт № 8 А. М. Литвиненко.

Главные элементы, из которых построены буквы шрифта: брусок, клин и серповидный вырезок площади круга.

Толщина основного бруска равна [illegible] высоты буквы. Большинство букв, кроме А, Л, Ф, О, Т, Щ, Ш, Ю, М, Ж, вписываются в прямоугольник, высота которого равна 5-ти толщинам бруска, а основание — 3½ толщинам.

Буквы А и Л одинаковых пропорций и начертаний. А отличается от Л только перекладинкой в форме серпа.

Буквы Т, Ф, Ж — удвоенные Г, Р, К, т.-е. если взять, наприм., букву Р и симметрично слева нарисовать такой же серповидный вырезок, как у этой буквы справа, то получим букву Ф. Также строятся и буквы Т и Ж.

При писании слов буквы, вообще говоря, распределяются на равных расстояниях, но, если между двумя буквами находится буква О или буквы треугольных начертаний, как А, Л, Д, то в данном месте буквы следует сближать. Главное же к чему надо стремиться при писании шрифта — это к гармонии и равновесию черных пятен букв и белых пропусков, чтобы ни одна буква не производила впечатления выпадающей или изгибающей слово. Это дается только упражнением и навыком.

А. Литвиненко.

Шрифт № 9 М. В. Борисовой-Мусатовой.

Характер шрифта—клинообразный. Наклон букв равен 78°. Квадраты букв вытянуты, стойки имеют внутреннюю сторону прямую, а внешнюю—

выпуклую за исключением второй стойки в буквах М, Ч, Ы и Я, а также второй и третьей стоек в буквах Ш и Щ. К стойкам в узком их чании приделывается клин под углом в 50°. К стойкам букв, имеющим внутреннюю выпуклость клинья не приделываются. К широким концам стоек добавляются маленькие округлые лапки, которые отсутствуют только у буквы У, а также у крайних правых стоек букв Ц и Щ и у обоих стоек буквы Д, где приделываются клинья. Буквы А, Д и Л имеют вторую стойку, одинаково выпуклую в обе стороны и в обоих концах сходящую на нет. Перекладины букв А, Е, Н, Ю и Э имеют нижнюю сторону прямую, а верхнюю выпуклую. Такую же форму имеют перекладины выпуклых М и Х. Клинья идущие не от стоек в таких буквах, как Б, Г, Е, Ж, З, К, С, Т и Э выходят верхними узкими концами за строчку и имеют произвольный наклон в зависимости от разметки. Круглые формы букв Б, В, Ж, З, К, О, С, Ф, Ч, Ы, Ь, Ю, Э и Я имеют ту же ширину, что и стойки. Оси букв О, С, Ф и Э более наклонны чем оси других букв.

М. В. Борисова-Мусатова.

Шрифт № 10 Ир. И. Фоминой.

Шрифт прямой, но может употребляться и с наклоном под углом в 65°—75°. Основные стойки все одинаковой толщины, которая приблизительно составляет $1/4$ высоты. Буквы А, Д, Л одинаковой ширины и снабжены волнообразными языками. Лапки прикреплены к верхнему левому краю стоек каждой буквы, за исключением таких букв, как Ж, З, М, О, С, Т, У, Ф, Ь, Э и Я. В строчке же можно ставить лапки произвольно там, где этого требует разметка. Буква О шире круга и боковые ее стороны по толщине равны стойкам остальных букв. Кольцо же буквы Ю равно кругу и боковые стороны его значительно тоньше.

Буквы без вертикальных стоек, как З, С и Э должны в своем изгибе иметь ширину, равную ширине стоек других букв, иначе они будут казаться слишком легкими и будут не в характере всего алфавита.

Буквы Б, Д, Е, Ж, З, К, С, Ц, Щ и Э снабжены острыми клиньями, верхний край которых выдается над строкой. Наклон клиньев должен быть приблизительно в 60° — 65°. Буквы Е, Э, Я снабжены волнообразными язычками подобно буквам А, Д и Л. Кольца букв Б, В, З, Р, Ф, Ы, Ь, Я не имеют формы правильного полукруга, а имеют легкую припухлость. Шрифт этот сочинен мною в подражание некоторым шрифтам С. В. Чехонина.

Ираида Фомина.

Шрифт № 11 Е. Д. Белухи.

Буквы вписываются в квадрат. Стойка, равная $1/3$ квадрата, пишется двумя красками: корачневою слева и черною справа. Цвета отделены волнистой белой линией, стилизованной веткой, на которой имеются белые листочки. На корачневой линии один листочек, а на черной — два. Стойка вверху имеет с одной стороны изгиб, который и дает утолщение. Наклонные и полукружия букв черного цвета.

Буквы строятся по тому же принципу, что и шрифт № 4.

Е. Белуха.

Шрифт № 12 Т. Ф. Белоцветовой.

Шрифт прямой, для наклона мало пригоден. Основная стойка имеет легкое уширение кверху и книзу, толщина ее равна $1/4$ высоты. Тонкие линии составляют $1/3$ толщины основной стойки. Стойки, как толстые так и тонкие, не ограничиваются прямой, а слегка согнутой линией. Наклонные линии в буквах А, Д и Л сделаны под углом в 21°, в букве М под углом в 16°. В буквах Б, Г и Т перекладины заканчиваются треугольником, длинный катет которого параллелен стойке, а гипотенуза слегка вогнута. Шрифт не носит строгого характера, имеет склонность к некоторой игривости и экзотичности. Выигрывает в отдельном крупном

Шрифт пригоден как для книжной графики, так и для плаката.

Т. Белоцветова.

Шрифт № 13 М. А. Кирнарского (Украинский).

Основанием для его построения послужило, главным образом „Пересопницкое Евангелие“ — украинский рукописный памятник сере XVI века.

Некоторые буквы взяты из латинского шрифта (Н и Т) и ру (Ф, Г, Ч, Ш, Щ). Пропорции букв несколько иные, чем в уг Евангелии: основные стойки сильно утолщены, что делает ві

пригодным для надписей на обложках книг или плакатах. Отношение ширины основной стойки к высоте ее 1 к $2^1/_2$.

Пишется шрифт исключительно кистью, не употребляя рейсфедера, чтобы придать шрифту характер писанного, а не печатного.

М. Кирнарский.

Шрифт № 14 С. В. Чехонина.

Шрифт наклонный под углом в 78° к горизонтали. Он является образцом того, как при помощи различной техники заполнения поля, можно добиться впечатления полихромии, имея в своем распоряжении лишь две краски. Даже белый цвет, введенный в поле буквы, играет роль краски.

Буквы весьма различны и разнообразны по построению. Даже К и Ж строятся различно. Вторые элементы букв Б, В, Р и проч. все различны. Даже в одной и той же букве обычно симметричные части строятся по разному, напр., в букве М.

Шрифт предназначается для книжной графики и плаката.

С. Чехонин.

Шрифт № 15 И. А. Фомина (Палочный).

В настоящее время наибольшее распространение имеет шрифт палочный, т.-е. составленный из брусков одной толщины. Несмотря на однообразность элементов этого шрифта, он может иметь очень много разновидностей, из коих некоторые нужно считать удачными, а многие совершенно неприемлемыми. Многие типы этого шрифта имеют плохие пропорции и безобразный рисунок каждой отдельной буквы. Всякое уклонение от простых форм прямоугольника и круга нужно считать для этого шрифта вредным. Превращение круглых букв, как буквы О, С, З, Ф, Э, Ю в квадратные безобразит шрифт и делает его мало четким. Прибавление к стойкам лапок или движек также неприемлемо для этого шрифта. Он должен быть *предельно прост и строг*. В этом его красота и дань современности.

Настоящий шрифт, № 15, есть попытка дать наилучшее разрешение построения палочного шрифта, отвечающего приведенным выше требованиям. Толщина стойки взята равной $^1/_4$ ее вышины. Буквы О, С, Ф, Х, Щ и Э вписываются точно в квадрат, буквы И, К, М, Т и Ч — почти в квадрат, буквы А, Д, Л и У в квадрат с $^1/_8$, буквы Ж, Ш и Ю в квадрат с $^2/_8$, буква Щ в квадрат и $^3/_8$. Меньше квадрата занимают буквы Б, В, Г, Е, З, Р, Ь и Я — составляющие $^6/_8$ его и Н и П — составляющие $^7/_8$ квадрата.

Для большей четкости буквы А, Д, И, Л, М имеют остро-конечные завершения (в виде треугольного острия). Делать эти завершения тупыми я считаю неправильным, т.-к. понижается четкость и индивидуальный характер буквы. Буква Ж не является удвоенной буквой К, а строится несколько уже. Буквы О, С, Ф, Э и Ю вычерчиваются как круг или часть круга. В буквах В, З, Ч и Я кривые, хотя и не составляют части окружности, но очень близки к ней.

Шрифт этот весьма пригоден для надписей на всякого рода архитектурных и инженерных чертежах, как парадных, так и чисто-деловых, ...нических.

Так как, в конце концов, шрифт этот надо признать скучным по рисунку каждой отдельной буквы и строки, то очень полезно искать „массовой“ красоты, т.-е. стараться находить красоту общих пятен текста. Пример таких исканий представляет страница с надписью „Образцы шрифта, которым должны и т. д.“

Ив. Фомин

Шрифт № 16 М. А. Кирнарского.

Шрифт характерен тем, что основные стойки букв значительно шире, чем дополнительные, что дает большую плоскость для орнамен...
Отношение ширины к высоте в основной стойке 1 к 2. Употреблять этот шрифт лучше всего в каком-нибудь одном или двух словах, нуждающихся в придании им особенного значения. Шрифт предназначается, главным образом, для книжной графики (надпись на обложке, заголов... и проч.).

М. Кирнарский.

Шрифт № 17 В. Г. Данилова, законченный Ир. И. Фоминым.

Шрифт этот чисто декоративного характера, годен для книжной графики и может быть применен для небольших плакатов. Мало подход... для прямой строки и выигрывает в строке округлой или свободно б...шенной.

Характерным для него является контраст очень тонких линий с толстыми стойками. Толщина основной стойки приблизительно в $3^1/_3$ раза меньше ее высоты. Размеры букв различны в зависимости от положения в строке. Вообще этот шрифт не подчинен никаким законам и каждая буква строится в зависимости от соседней — по чутью. Левая страница есть обложка работы В. Данилова, исполненная в классе графики В. Н. Левитского. На основании этой работы заказан был В. Данилову шрифт. Однако он скончался, не успев выполнить заказа. Шрифт выполнен его соученицей по мастерской Левитского

Ираидой Фоминой.

Шрифт № 18 Ф. Г. Позен (Переложение шрифта Piranesi).

Этим шрифтом сделаны надписи на заглавных листах всех книг офортов Пиранези. Сохраняя строго все пропорции, я переложила этот латинский шрифт на русский.

Основная стойка имеет толщину равную приблизительно $^1/_5$ высоты.

Буквы А, Б, В, Г, Е, З, И, К, Л, О, Р, Х, Ц, Ч, Я вписываются в квадрат.

Буквы Ж, Д, М, Н, П, Т, У, Ф, Ш, Щ, Ы, Ю занимают квадрат с лишним. Остальные буквы — меньше квадрата.

В буквах Б, В, Е, Э, Я поперечная линия примыкает несколько выше середины стойки, а в буквах Ж и К значительно выше.

Буквы О, З, С, Э, Ф и Ю имеют в наиболее широкой кривизне толщину, равную толщине основной стойки.

Шрифт этот хорош для серьезной книжной графики и мало подходит для плаката, т. к. вторые стойки каждой буквы очень тонки и шрифт на расстоянии плохо читаем.

Фрида Позен.

Шрифт № 19 Е. Д. Белухи (Переработка и переложение на русский шрифт Дюрера).

Предлагаемый шрифт переработан мною из латинского шрифта Дюрера. В основу его построения взяты те же принципы, что и у Дюрера. Изменение заключается в делении квадрата на 9 частей, а не на 10. Некоторые буквы русского алфавита, как Ф и Ч, не удалось построить при делении квадрата на 10 частей. Поэтому пришлось искать новый способ деления, который бы удовлетворял построение всех букв. Таким числом оказалось — 9. Это сразу дало возможность установить зависимость между толщиной стойки буквы и ее тонкою частью, составляющей $^1/_3$ толстой.

Все буквы алфавита строятся в квадрате. Основные стойки букв имеют толщину равную $^1/_9$ стороны квадрата. Все тонкие наклонные составляют $^1/_3$ толщины стойки. Полукружия букв в месте соприкосновения со стойкой имеют толщину в $^1/_3$ стойки, а в широкой своей части — равны толщине стойки.

В буквах Б, В, Г, Е, К, Н, П, Р, Ц, Ч, Ы и Ь расстояние от стороны квадрата до стойки равно толщине стойки, т.-е. $^1/_9$ части стороны квадрата. Стойки заканчиваются утолщениями, образуемыми касательными окружностями к сторонам стоек, радиус которых = $^1/_9$ стороны квадрата; для наклонных же в буквах А, Л и У равен $^1/_7$ стороны квадрата. Я не буду приводить подробного описания построения буквы А, оно изложено выше, в переводе подлинника Дюрера, разница лишь в том, что толщина стойки А = $^1/_9$ сторон квадрат.

Б. Начертив стойку, делим квадрат вертикальными линиями на 3 равных части. Перекладина для буквы Б, в длину равна $^2/_3$ стороны квадрата, заканчивается острым концом и описывается дугою из центра, лежащего на пересечении первой вертикали с горизонталью на высоте $^1/_3$ квадрата. Полуокружность очерчивается радиусом = 2 толщ. стойки. Центр внутренней окружности находится на первой вертикали в точке пересечения с горизонталью на высоте $2^1/_3$ толщин стойки от основания квадрата. Центр наружной окружности переносится вправо по горизонтали на желаемое расстояние.

В. Квадрат делится на 3 части по вертикали и по горизонтали на 4. Центр внутренней малой полуокружности будет находиться на первой вертикали в точке пересечения ее с первой горизонталью а для нижней на $^3/_7$ от стороны квадрата на высоте $^2/_7$ от основания квадрата. наружных окружностей центр переносится вправо на желаемое рас

Г строится так же, как и **Б**, но без полукружия.

Д как и **А**, но для закругления стойки и наклонной оп
2 окружности радиусом = $^1/_9$ ст. квадрата; центры их находятся на верт
ных линиях. Эти линии отнесены внутрь квадрата на толщину

Е. Разделить квадрат пополам горизонтальной линие
нижняя перекладины в длине равны $^2/_3$ стороны квадрата.
кладина заканчивается острым концом, образуемым двумя

и центры указаны на чертеже. Средняя часть буквы Е в длину равна $^1/_8$ и заканчивается утолщением Радиусы окружностей $^1/_9$ стор. квадрата. Стойка чертится по

Ж. Квадрат делится горизонталью пополам. Тонкие наклонные своими наружными линиями упираются в верхние углы квадрата, а внутренними в точки пересечения горизонтали со сторонами стойки. Нижние наклонные своими внутренними сторонами упираются в нижние углы квадрата и пересекаются с тонкими наклонными на горизонтали. Толщина их равна толщине стойки. Концы их закруглены. Утолщения для наружных наклонных — окружности с радиусом $^1/_9$, а для внутренних — $^1/_2$ толщины стойки.

(Lines on the page as printed: "средние квадрата." appears at the start of the line after "упира-".)

З. Квадрат делим на 4 части по горизонтали и на 3 по вертикали. Точка пересечения первой вертикали с первой горизонталью есть центр для внутренней верхней окружности, центр же нижней будет лежать на этой вертикали, на $^1/_3$ толщины тонкой стойки выше третьей горизонтали. Центры для наружных окружностей: для верхней — вправо на толщину тонкой наклонной, для нижней — на $^2/_3$ толщины стойки вправо от центра.

И. Вертикальные стойки тонкие, поперечная — широкая $= ^1/_9$ ст. квадрата. Своей нижней стороной касается окружности, образующей утолщение стойки, а внизу пересекается с внутренней стороной стойки.

К. Квадрат делится горизонталью пополам. Из точки пересечения внутренней стороны стойки с горизонталью, проводится под углом в 45° внутренняя сторона тонкой наклонной и откладывается ее толщина, а широкая наклонная перпендикулярна к ней и своей нижней стороной также пересекается с горизонталью. Заканчивается она дугой, радиус которой указан на чертеже.

Л. Строится так же, как и А, но без перекладины.

М. Наружные линии стоек буквы М чертятся из нижних углов квадрата так, чтобы вверху они касались бы полукружий, центры которых находятся на сторонах квадрата и радиус которых = толщине стойки. Точка пересечения внутренних наклонных находится на основании квадрата влево от середины его на $^1/_5$ толщины стойки.

Н. Стойки соединяются перекладиной, нижняя сторона которой лежит на горизонтали, делящей квадрат пополам.

О. В квадрате проведены диагонали, на которых и указаны центры для описания окружностей. Центры отстоят от точки пересечения диагоналей на расстоянии равном половине толщины стойки.

П. Стойки соединены перекладиной, верхняя сторона которой лежит на стороне квадрата, а нижняя сторона перекладины в местах соприкосновения со стойками утолщается при помощи окружностей, их радиус = $^1/_2$ толщины стойки.

Р. Строится так же как буква В без нижнего полукружия.

С. Квадрат делится горизонталью пополам и проводится диагональ. От точки пересечения диагонали с горизонталью откладывается на ф вправо половина толщины стойки. Из этой крайней точки восстанавливаются перпендикуляры к сторонам квадрата на них и по горизонтали от точки пересечения на расстоянии $^1/_2$ толщины стойки отмечены центры для описания окружностей. Верхняя часть буквы С срезается на расстоянии толщины стойки от стороны квадрата, а нижняя на половине этого расстояния.

Т. Стойка чертится посреди квадрата. Наружные стороны перекладины заканчиваются утолщениями слева — окружностью, радиус которой равен половине толщины стойки, а справа — окружность с радиусом равным $^1/_5$ стороны квадрата. Нижняя сторона перекладины вычерчивается наоборот т.-е. слева большой радиус, а справа — меньший.

У. Строится так же как и А, но тонкая стойка выходит за квадрат и заканчивается утолщением образуемым окружностью, радиус которой = толщине стойки и центр находится на основании квадрата. Это для внутренней стороны, а наружную заканчивают от руки.

Ф. Квадрат делится горизонталью пополам. Стойка в середине квадрата. Центры окружностей находятся на горизонтали. Для внутренней окружности центр расположен на расстоянии от стойки равном $^1/_?$ толщ. стойки, а для наружных $1^1/_3$ толщины стойки.

Х. В квадрате проводятся две вертикали, отстоящие от сторон его на толщину стойки. В образовавшийся прямоугольник вписывается буква Х таким образом, что наружная сторона широкой стойки, упираясь в верхний левый угол, внизу не доходит до вершины угла на толщину ст а тонкая наклонная наружной стороной, упираясь в правый верхн не доходит внизу до вершины угла на $^1/_3$ толщины стойки. Заканчи стойки и наклонная утолщениями, образуемыми для наружных ст окружностями, радиус которых $= 3^1/_2$ толщ. стойки, а для внут окружностями с радиусом $= ^1/_8$ толщины стойки.

П. Перекладина составляющая $1/3$ стойки лежит между наружной ... на основании квадрата. Правая стойка не заканчивается утол... ... а ее пересекает внутренняя сторона перекладины, доходящей до ... квадрата. Нижняя сторона перекладины утолщается окружностью, радиус которой равен $1/7$ стороны квадрата.

Ч. Квадрат делится горизонталью пополам. Чертится перекладина внутренней стороной лежащая на горизонтали. В левом верхнем углу ... окружность касательную сторон угла, радиус ее = толщине стойки. ... вертикальную касательную к этой окружности — получим наружную ... плеча буквы, отложив вправо толщину стойки — получим внутрен... сторону. В угол образуемый пересечением внутренних сторон плеча и перекладины впишем окружность радиусом в $1/7$ стор. квадрата; получим закругление, а наружные стороны закруглим от руки.

Ш и Щ. Стойки буквы расположены следующим образом: две по сторонам квадрата и одна в середине его.

Утолщения на наружных сторонах крайних стоек сделаны внизу, а вверху на всех стойках.

Ы. Стойки построены как для буквы Н, но к левой стойке приделано ... наружи, как в букве В.

Э. Строится как С, но в обратную сторону. Перекладина, находящаяся посредине буквы имеет длину равную $1/2$ стороны квадрата, и заканчивается утолщением, образуемым 2-мя окружностями, радиусы — толщ... стойки.

Ю. В квадрат вписывается буква О. Слева, внизу вычерчивается касательная к ней окружность радиусом, равным толщине стойки. Вертикальная линия, касательная к этой малой окружности, и будет внутренней стороной ... буквы Ю, а наружную сторону легко построить, отложив влево ее толщину.

Я. Квадрат делится горизонтальной линией пополам. Я строится, как буква Р, но в обратную сторону. Наружная окружность лежит ниже го... Из нижнего левого угла квадрата проводится диагональ ... пересечения с закруглением — это наружная сторона широкой наклон... ... отложив толщину стойки мы получим ее внутреннюю сторону. ... точки пересечения горизонтали с левой стороной квадрата опи... ... радиусом = $1/2$ ст. квадрата, то и получим необходимый изгиб ...

Е. Белуха.

Шрифт № 20 А. Н. Лео.

Шрифт представляет из себя перефразировку ампирного печатного образца с разнообразным заполнением поля основной стойки; толщина стойки равна приблизительно $1/3$ ее высоты. Буквы А и Л строятся по одному типу, буквы Д и М — иначе. Буква Ж есть удвоенное К. Исполняется шрифт от руки кистью; но частично может вычерчиваться рейсфедером; также и рамка.

А. Лео

Шрифт № 21 Иг. И. Фомина.

Шрифт построен на контрасте толстых, разорванных острым зигзагом, прямых и тонких кривых, образующих буквы.

Как добавочные элементы в него входят волнообразные кривые и линзы.

Шрифт этот пригоден для написания особо подчеркнутых слов в книжной графике или на плакате.

Игорь Фомин.

Шрифт № 22 А. И. Гегелло.

В большинстве буквы данного шрифта строятся из сочетания вертикального или наклонного бруска и треугольника. Брусок имеет едва заметное утоншение посредине. Толщина бруска равна $1/3$ его высоты. Треугольник со слегка вогнутыми или выпуклыми сторонами в бу... Е, Н, Э и Ю превращается в ромб; в буквах А, Д, Л, М, У, Х имеет одну сторону заметно выпуклую, приближающуюся к дуге круга.

Буквы вписываются: Б, В, Г, Е, Ч — в $4/5$ квадрата; О, А, Д, ... в квадрате; Ф, Ш, Щ в квадрат с $1/4$-ю.

Элементы букв О, Ф, С, Э, Ю состоят еще из серповидной фи... наружная сторона которой представляет собой полуокружность.

А. Ге...

Шрифт № 23 Т. Г. Овчинниковой.

Шрифт имеет вытянутый характер в длину строки.

Ширина основной стойки буквы $1/4$ высоты. Шир... стойки $1/12$ высоты.

Буквы Ж, З, К, М, С, Ф выступают над ... строчки.

Буквы А, Л, У и Ш занимают 2 квадрата.

Б, Е, И, Н,Р, Х, Я, Ь = $1^{4}/_{6}$ квадрата, В и Ц = $1^{5}/_{6}$ квадрата.

Д, Ж, Ф = $^{8}/_{6}$ квадрата.

Ю, М, Ы, Щ = $2^{2}/_{6}$ квадрата.

Г, З = $1^{2}/_{6}$ квадрата.

К, О, П, С, Г, Э = $1^{3}/_{6}$ квадрата.

Шрифт предназначается для книжной графики.

Татьяна Овчинникова.

Шрифт № 24 В. А. Миняева.

Шрифт прямой, ширина букв больше высоты от $1^{1}/_{3}$ до 2-х раз и больше. Наибольшая ширина у букв Ж, Ю, Ф, Ы, Д, А, У — свыше 2-х квадратов.

Стойки во всех буквах одной ширины, за исключением буквы И, у которой средняя наклонная равна ширине основных стоек, стойки же имеют вид клиньев, также у буквы М — передняя стойка в виде клина.

Буквы Б, Г, Д, Е, Т, Ц, Щ выходят за строчку характерными хвостами, по направлению к середине буквы под углом в 30°. Такие же хвосты имеются сверху и снизу в буквах З, С и Э. Клинья, имеющиеся в буквах И (обе стойки), М (первая стойка), Ж и Е (верхняя), начинаются у широкой стойки, почти от нуля и расширяются до $^{2}/_{3}$—$^{3}/_{4}$ ширины стойки.

Полукруглые линии в широкой части равны ширине стоек, в узкой же — доходят почти до нуля.

В. Миняев.

Шрифты № 25—25а Г. И. Нарбута.

Настоящий шрифт выполнен одним из лучших европейских графиков Георгием Ивановичем Нарбутом и предназначался для украинской иллюстрированной азбуки.

К сожалению, смерть этого замечательного художника, блестящего мастера (смерть последовала после продолжительной болезни в Киеве, в 1920 г.) помешала выполнению работы до конца.

Но и то, что им сделано может служить исключительным образцом графического искусства.

М. Кирнарский.

Шрифт № 26 С. В. Чехонина (Театральный).

Шрифт имеет декоративный характер и задачу отобразить все виды театрального искусства.

Характер сплошных букв дает значительные плоскости для рисунков и орнамента. Толщина основной стойки различна и приблизительно равна $^{1}/_{2}$ высоты ее. В буквах: Г, И, Н основные стойки толще нежели в буквах В, П, Г, Ц, Ш, Щ, Ы, Ю, Ь. В буквах Ш и Щ средняя стойка в $^{1}/_{2}$ тоньше основных. Буквы О и Ю имеют полный круг, буква Ф — два полукружия меньшего диаметра чем О.

Шрифт предназначается для книжной графики и театрального плаката.

Рисунки отдельных букв изображают:

А — арлекин
Б — балерина
В — веера
Г — гордость
Д — дурак (дубина)
Е — ермошка (русская петрушка)
Ж — жадность
З — звездочет
И — игроки
К — клоун
Л — лунь
Н — ноты
О — оркестр
П — прыгуны
Р — рожица
С — сатира
Т — трагедия
У — успех
Ф — франт
Х — храбрость
Ц — цирк
Ч — чудак
Ш — шалуны
Щ — щекотка
Э — эллегия
Ю — юмористы
Я — я

Сергей Чехонин.

Шрифт № 27 П. А. Шиллинговского.

Шрифт имеет задачей приблизиться к типографскому, печатному, легко читаемому. В основу композиции отдельных букв положено стремление сделать их наиболее индивидуально характерными. Ряд букв выходит за строку вверх или вниз. Это еще больше должно способствовать легкой читаемости строчки.

П. Шиллинговский.

Шрифт № 28 П. И. Басманова.

Шрифт этот происходит от романовского. Основной квадрат буквы равен $^{10}/_{10}$ с входящими сюда лапками буквы. Шрифт выходит за строку на полтора *мм* наверх и 2 *мм* книзу. Исходными буквами являются Н, равная $^{10}/_{10}$ и Г = $^{5}/_{10}$ — каковая является самой малой в алфавите.

Шрифт имеет книжный характер. Цифры носят элементы круга и треугольника.

Пав. Басманов.

Шрифт № 29 Е. Н. Сандлера.

При композиции этого шрифта исходными формами были взяты унциальные романские и ранне-готические писанные шрифты. Главной задачей было сохранить в русском алфавите округлость и компактность унциальных форм, и в то же время, насколько возможно, упростить и „осовременить" шрифт.

Основным квадратом взят квадрат „о" и „б" = 7/7. Толщина стоечки = 1/7. Высота шрифта — высота буквы „о" равняется ее ширине.

В буквах Б, Е, О, С, Э и, следовательно, Ю, основные элементы наклонены вправо и образуют со строкой ∠ в 55°.

Цифры построены таким же образом. Высота их меньше высоты шрифта на 2/7. Таким образом главный квадрат — цифра „о" = 5/7.

Разметка шрифта довольно легка, так как почти все буквы сильно заполняют свой прямоугольник. Приятна более широкая разметка, — напр. буквы отстают друг от друга на 2/3 высоты шрифта. Нужно только принимать во внимание круглые, открытые буквы, буквы Λ и М и суживать разметку при наличии их.

Шрифт пишется кистью, при известном навыке можно писать пером „рондо", но при этом механически несколько изменять характер шрифта.

Ефрем Сандлер.

Шрифт № 30 Н. А. Бриммера.

Подражение украинскому скорописному шрифту. Скомпанован на основании изучения старого рукописного шрифта. Источниками были: Рукописное Евангелие — Апрокос XIV века, хран. в библиотеке Киево-Печерской Лавры, Апостол и др. книги XIV в.в., писанные на пергаменте, а также украинские письма XVIII века.

Обработка, построение, назначение те же, что и в шрифте № 30.

Н. Бриммер.

Шрифт № 31 Н. А. Бриммера.

Шрифт этот сочинен на основании образцов скорописи XVIII века. Источниками служили гербовые акты времен Елизаветы, Екатерины II и Павла I; обработка заключалась в упрощении и приспособлении его для современности и возможности исполнения его обыкновенным чертежным пером, слегка притупленным на тонкой наждачной бумаге или даже не широким пером рондо.

Наклон шрифта не больше 75°, однако возможно и совсем прямое положение.

Первая строка на листе — строчные буквы; вторая — прописные; три строки внизу — образец текста; алфавит внутри служит для заглавий, начальных букв и т. п.

Шрифт этот предназначается для надписаний чертежей, диаграмм, карт, объявлений и при известном навыке для обычной скорописи и должен заменить устаревший, обычный рондо и скучную каллиграфию.

Н. Бриммер.

Шрифт № 32 О. А. Лялина.

Шрифт построен по образцам писанных ампирных шрифтов, но сильно модернизирован.

Все буквы имеют один наклон, а именно в 75°. Однако этот наклон может быть изменен в зависимости от конструкции соседних строк.

Толщина стойки равна 1/5 ее высоты. Шрифт пишется кистью, однако не исключена возможность при мелкой строке писать его пером (рондо), для чего требуется, впрочем, известный навык.

Шрифт пригоден для книжной графики, для подписей на архитектурных и инженерных чертежах; для плаката — мало пригоден.

О. Лялин.

Шрифты №№ 33, 34 А. М. Литвиненко.

Эти шрифты пригодны для скорописи. Штрих—везде одной толщины, кроме заглавных букв, которые могут иметь утолщения. Буквы пишутся тонко очиненной, на подобие карандаша, палочкой из твердого дерева. Для этой цели хорошо служат вставочки от старых чертежных перьев, красноватое дерево которых достаточно твердо. Дерево мягкое слишком быстро размокает от туши и палочка начинает мазать. Тушь следует употреблять химическую, готовую, в баночках.

Приступая к письму, следует сначала разбить не очень мягким карандашом строки на листе и нанести линии наклона букв, на расстоянии двух *мм* одна от другой. Линии наклона лучше всего проводить п

пользуясь обыкновенным треугольником с острыми углами в 60° и 30°. Линии эти должны быть проведены через всю часть листа, которая предназначается для письма. Затем для малоопытных рекомендуется разметить на строчках слова.

Приступая к письму, следует иметь под руками несколько одинаково отточенных палочек, так как этот инструмент легко портится. При письме необходимо время от времени обтирать палочку вамшей. Работать следует осторожно и внимательно и каждую палочку, обмакнув в тушь, попробовать на отдельном куске бумаги, такого же качества, как и та, на которой пишут. Бумагу лучше брать из мягких сортов.

А. Литвиненко.

Шрифт № 35 А. Н. Лео.

Этот шрифт является попыткой дать курсив более выразительный, нежели старые образцы. 14 букв алфавита а именно: Б, В, Д, Е, Ж, З, К, Л, Р, С, Ф, Ь, Ы и Э выходят значительно за строку. В заглавных же буквах этого выхождения за строку нет. Толщина стойки приблизительно равна $^1/_3$ ее высоты. Шрифт пригоден для надписей на чертежах, для книжной графики и для многословного текста в плакатах.

А. Лео.

Шрифт № 36 Е. Н Мичуриной.

Особенность шрифта заключается в значительном различии квадратов букв. Почти полные квадраты в буквах: Е, О, С, Э. Пол квадрата в буквах: Б, Р, Т, Ч. Меньше полуквадрата в буквах: В, Г, З.

К одной группе одинаково построенных букв можно причислить буквы: А, Д, Л, М, У. Буква М составляется из опрокинутых У, квадрат которого меньше, чем буквы А, Д и Л.

Буквы Б, Р, Ы, Я и Ь почти равняются половине Ф, при чем, построенные на одном принципе, они не имеют плечиков, где оканчивается полукруг.

Букву Г, можно рассматривать, как половину Т, взятое немного шире. 2 буквы К, имеющие одну общую основную линию, — составляют букву Ж.

Буквы Е, З, О, С, Э составлены как бы из другого, тонкого палочного шрифта. Замена второй основной формой в других буквах (Б, В, К, Р, Ф, Ч, Ы, Я и Ь) тонкими линиями, связывает две группы букв между собой.

Тонкие линии равняются половине основных.

Плечики имеют стремление только в одну сторону, как бы подчиняясь наклону шрифта, который взят под 15°. Кроме того, плечики, построенные в одну сторону, позволяют приближать буквы одну к другой, что иногда является желательным при построении строки.

Е. Мичурина.

Шрифт № 37 П. И. Григорьевского.

Шрифт этот типа „прописных курсивов"; имеет две главные конструктивные особенности:

I. Во всех буквах, имеющих округлую форму, кривая вверху строки переходит в горизонтально-прямую; эта же кривая внизу строки продолжает свое округленное движение, либо вливаясь в вертикальную стойку буквы, либо заканчиваясь „хвостом".

II. Главная стойка букв Т, Г и боковая ножка у Л и М, оставаясь в пределах строки, в нижней своей части из вертикали переходит в мягко закругленную кривую, заканчиваясь „хвостом", однотипным с окончаниями длинных стоек букв Д, У, Р, Ф...

Некоторые детали заимствованы из первого славяно-латинского курсива (Амстердам, 1699 г.).

П. Григорьевский.

Шрифт № 38 Н. В. Алексеева.

Этот шрифт переработан из рукописного шрифта времен Екатерины и Павла I. Образцами послужили материалы, взятые из Гербового Музея, а именно официальные бумаги: прошения, акты, грамоты и т. д. Переработан применительно к настоящему времени, при сохранении его характерных элементов. Писать его следует обыкновенным пером, или еще лучше, гусиным, как это делалось в старину.

Шрифт этот пригоден для надписей на архитектурных и инженерных чертежах и может заменить устаревший и мало-художественный рондо.

Н. Алексеев.

Шрифт № 39 В. Н. Алексеева.

Данный шрифт чисто-декоративный. Каждая буква шрифта орнаментируется различно и в зависимости от соседних букв в данном слове.

Очертания букв состоят из двух элементов: толстой основной линии (вертикальной) и другой более тонкой. Орнаментация букв, несмотря на разницу в каждой букве, все-таки должна быть выдержана в одном стиле. Тонкие прямые линии могут быть вычерчены, а круглые рисуются от руки.

Буквы: Ж, Н, П, С, Ш, Щ, Э, Ю, Ь, которые не даны в таблице, строятся аналогично с их одноэлементными, т.-е. Ж как два К, Н и П как И, С и Э как О, Ш и Щ как Ц, Ь как Р и т. д., при чем орнаментация их, опять-таки в зависимости от соседних букв в слове, может

[redacted]

Назначение шрифта: надписи на небольших плакатах (лозунги), этикеты и т. п.

В. Н. Алексеев.

Шрифт № 40 Л. С. Хижинского.

Шрифт носит орнаментально-декоративный характер. Он предназначается для заголовков адресов, дипломов, центральных мест в знаменах и т. д.

Шрифт построен на сдвиге в утолщенных местах каждой буквы. Наклон шрифта может меняться и должен гармонировать с общей композицией, в которую он включен.

Л. Хижинский.

Шрифт № 41 М. А. Кирнарского (Курсив писаный).

Все буквы имеют один и тот же наклон, каковой должен быть выдержан по основной стойке буквы.

Шрифт построен таким образом, чтобы писать его сразу, почти без предварительного рисунка, кистью. Шрифт более всего пригоден для надписей, которым желательно придать торжественный характер: на адресах, знаменах и пр.

М. Кирнарский.

Шрифт № 42 М. А. Кирнарского (Курсив печатный).

Буквы имеют один и тот же наклон по основной стойке. Хорошо вяжется с писаным курсивом. Рисуется от руки, но может быть вычерчен. Рекомендуется не употреблять рейсфедера, делая все кистью или пером.

Толщина основной стойки буквы равна $1/6$ ее высоты.

М. Кирнарский.

Шрифт № 43 В. Н. Левитского.

При построении алфавитов задачей было дать простой четкий, легко читаемый шрифт, современный, применимый к плакату, трафарету, диаграммам, чертежам и пр. утилитарным целям. Этот шрифт и последующие являются наглядной иллюстрацией предлагаемого метода.

На листе, стр. 126, видны квадраты. Квадрат есть основа, исходный пункт для установки основных плоскостей букв и литер. Это альфа и омега шрифта. Если буква Г имеет основную плоскость в виде самого узкого прямоугольника, то при построении ее все же в основе был всеобъемлющий квадрат — от него произошло определение плоскости. Размер, т.-е. высота квадрата, зависела от ширины строчки, равной росту буквы или ее высоте.

Под цветными квадратами две черные черты с делениями на 5 частей, что равняется квадрату. Часть — есть ширина основной графической формы буквы или литеры — это и есть единица.

Художник знает, что буква есть только часть целого. Буква как отдельное художественное произведение — не существует. Следует всегда помнить алфавит, а за ним — слова и строчки, то-есть бесконечные комбинации графических форм литеры. Слово и строчка — сумма многих художественных произведений, подчиненных друг другу и связанных воедино. Часто отдельные буквы алфавита бывают интересны и оригинальны, но абсолютно не дают приемлемого слова, строчки, а в дальнейшем, стрениццы шрифтового плаката и т. п.

Первый шрифт дан плакатного характера Основные плоскости, исходя от квадрата, определились со следующими разделами: А, Д, М, О, У, Ш, Щ — занимают квадрат, имеющий 5 единиц. Принято во внимание влияние черных форм букв на белое поле, затем учтено соотношение белых пятен внутри буквы к белому полю полуквадрата, а комбинации будущих соединений в слове.

Буквы Ж, Ф равняются 6 единицам, т.-е. основная плоско горизонтали квадрата увеличена на одну единицу. Вызвано в

формами Ж и Ф на своей плоскости. Если вместить их в квадрат, то они будут „чернить" и получат двигательную композицию вперед от слова (см. рис. 7) — гармония будет утеряна.

Буквы Б, В, Е, И, Л, Х имеют $4^1/_2$ единицы, З, Н, П, Р, С, Т, Ц, Ч, Э, Ь, Я равняются 4, а Г — $3^1/_2$ единицам.

При быстром взгляде на слово „обмер", данное на основании алфавита, вы сразу читаете все слово в целом, действие на зрительное впечатление объединено, запоминаются не буквы, а слово. Основные плоскости кажутся одинаковыми между тем при обмере выясняется существенная разница, вызываемая конструкцией самой буквы.

Следующий алфавит имеет другое назначение. Он применяем для диаграмм и чертежей. Единица этого алфавита равняется $^1/_8$ квадрата. Даем следующее определение основных плоскостей: О, Ж равняются квадрату; Х, М = $8^1/_2$ единицам; А, Д, С, Ш, Ы и Э = 8 ед.; У, Л — 7 ед.; Б, В, З, И, Р, Т, Ч, Я — 6 ед.; Ц, Р — $5^1/_2$ ед.; Г, Е, Н — 5 ед.

В первом алфавите, где следовало соблюдать известное единообразие, дано 5 разделов, в данном случае шрифт имеет подвижной характер, а потому дано 7 видов основных плоскостей. По характеру шрифта тот и другой алфавит почти одинаков, между тем основные плоскости и единицы внесли существенную разницу между ними.

Перед нами наглядный пример значения плоскости, единицы и как они могут менять характер слова и строки, из чего можно сделать соответствующие выводы, которые, конечно, приведут к тому, что самые простые шрифты могут дать оригинальные слова и строчки.

Перейдем к словам, построенным на основании алфавитов. В слове „обмер" видно, что плоскость буквы Р взята в квадрат и по алфавиту определена в 4 ед. Сделано это умышленно, так как если бы было оставлено нормальное деление, то для цельного графического выражения буква Р не окончила бы слова, потому что в начале стоит О — квадрату.

Мы можем наблюдать на обложках книг, что иногда концы слов висят благодаря малым основным плоскостям. Необоснованные орнаментальности портят всю конструкцию обложки, но это не так заметно, как в плакате — в нем „слово" — короткий цельный удар по восприятию.

Слово „литер" взято из второго алфавита. Оно производит совершенно иное впечатление, чем последующие строчки, вследствие деления квадрата на 6 ед. Далее мы видим строчки, каждая из которых имеет свое деление. При одинаковом росте букв, каждая строка выглядит особо.

Следует упомянуть про разметку букв в слове, работе весьма существенной. Строение слова тесно связано с композицией. Художественная воля указывает, что на известной белой плоскости, помещая черные пятна букв, следует определить то или иное белое расстояние между ними. Оно имеет связь со всей белой плоскостью, потому что от этого получается то или иное воздействие на зрителя.

В плакате самое лучшее положение для ясности шрифта — это такое, при котором расстояние между буквами равно половине их высоты. В обложках возможны бесконечные вариации, так как шрифт весьма разнообразен и подвижен, при чем он может быть простым и орнаментальным.

Предположим, что расстояния определены, но ведь они не могут быть одинаковыми между всеми буквами. Нельзя, напр., в слове „усвоение" оставлять одинаковые расстояния между буквами В, О, Е и буквами Н. И. В первом случае промежуток будет казаться значительно большим, чем во втором. Чтобы избегнуть этого, следует придерживаться следующих правил: все буквы округлые О, Э, З, В, Ф, как и построенные на углах А, Д, Л, У и в некоторых случаях открытые Т, Г, Е, Ж, К, Х — требуют меньшего растояния, чем, напр., И, Н, П, М, Ц, Ш, Ы, т.-е. те буквы, где основная плоскость почти вся занята вертикальными стойками.

В. Левитский.

Шрифт № 44 П. И. Григорьевского.

В этом шрифте слиты элементы стилей двух шрифтов — романского и славянского. Первый ясно виден в форме букв А, В, Г, Е, Я; второй в большинстве букв с закругленным движением: О, Р, Б, Ы и таких, как Л, М...

Шрифт этот курсивного типа и будучи выпрямлен, проигрывает в своеобразии.

Толщина основной стойки — около $^2/_7$ ее высоты.

Буква Т дана в двух вариантах.

П. Григорьевский.

Шрифт № 45 П. И. Григорьевского.

Шрифт наклонный под углом в 60° к горизонтали. В слове „вперед“ произведен опыт наклона букв налево, в противоположность обычному (см. слово „Товарищи“) наклону вправо. Это придало двум верхним строкам интересную динамичность, которую как бы подчеркивают остальные строки и замыкающие „палочки“. Вертикальные стойки плавно искривлены по направлению наклона буквы. Толщина основной стойки от 1/4 до 1/3 высоты этой стойки. Тонкие стойки = от 1/4 до 1/6 толстых.

В выпрямленном, вертикальном виде этот шрифт теряет свою остроту.

П. Григорьевский.

Шрифт № 46 З. В. Медведевой.

Шрифт палочный с добавлением клиньев к окончаниям букв. В зависимости от композиции эти клинья могут иногда пропускаться. Толщина стойки равна 1/5 высоты. Буквы вписываются (не считая клиньев) не в квадрат, а в вытянутый прямоугольник.

З. Медведева.

Шрифт № 47 М. А. Кирнарского (Плакатный).

Близок к так называемому брусковому шрифту, но имеет отличия весьма характерные: 1) дополнительные элементы букв несколько тоньше основных, 2) — шрифт облегчен белой разбивкой посредине, 3) — не имеет частей, выходящих из основных линий (верхней и нижней) строки. Последнее обстоятельство ценно особенно, когда нужно дать нагромождение, компактную массу шрифта (строки придвигаются одна к другой почти вплотную), как иногда это требуется в плакатах или объявлениях, в которых приходится экономить место.

Шрифт этот можно вычерчивать рейсфедером. Отношение толщины основной стойки к ее высоте приблизительно 1 : 3.

М. Кирнарский.

Шрифт № 48 З. В. Медведевой (Палочный).

Шрифт — палочный, крупный; толщина стойки равна 1/4 высоты. Этот шрифт употребляется для плакатов, реклам, объявлений. Когда на малой площади требуется написать значительный текст, то буквы могут быть накладываемы друг на друга, как это сделано в надписи „Ленинград — Самарканд“.

Шрифт состоит из двух элементов, равных между собою по ширине: прямоугольного бруска и овала.

Буквы, состоящие из одного элемента — прямоугольного бруска: А, Г, Д, Е, Ж, И, К, Л, М, Н, П, Т, У, Х, Ц, Ш, Щ.

Буквы, состоящие из одного гнутого элемента — овала: З, О, С.

Буквы, состоящие из двух элементов: Б, В, Р, Ф, Ч, Ы, Ь, Э, Ю, Я.

Данный шрифт может быть прямым и наклонным.

З. Медведева.

Шрифт № 49 Е. Д. Белухи (Трафаретный).

Буква вписывается в квадрат. Толщина стойки 2/5 стороны квадрата. Тонкие и наклонные составляют половину толщины стойки.

Буквы А, И, К, Л, Н, О, П, Т, Х, Ц, Ч вписаны в квадрат, буквы Б, В, Е, Р, С, У, Ь, Э, Я занимают по ширине 5/6 квадрата. Буквы Ж, Ф на 1/3 шире основания квадрата, а М, Ш, Щ, Ы и Ю занимают 1 1/2 длины основания. Средняя часть в буквах Е и Э полукружна, с основанием, равным 1/3 высоты квадрата.

Шрифт этот может выполняться по трафарету и применяется для плакатов, надписей на грузах и проч.

Е. Белуха.

Шрифт № 50 С. В. Чехонина.

Шрифт, наклонный под углом в 78°. Основная стойка очень толстая; ширина ее лишь в 2 1/2 раза меньше высоты, вследствие чего шрифт дает очень компактную строку.

Стойка в буквах Ч и Ы нарушается врезыванием соседнего элемента. Большинство букв приближается к сплошной заливке контура, лишь незначительная узкая белая полоска делит буквы на отдельные элементы.

Шрифт предназначается, главным образом, для плаката; он может выполняться по трафарету, если в некоторых буквах сделать белые разрывы.

С. Чехонин.

Шрифт № 51 М. В. Ушакова-Поскочина.

Шрифт в основе рубленный, кирпичный, со сплошной заливкой просветов. Шрифт прямой и мало пригоден для наклона, однако в

строке допустим наклон (около 75—80°) с некоторыми изменениями рисунка букв, с приближением к порядку клинописи. Толщина стойки равна, приблизительно, половине высоты ее. Шрифт будучи компактным по существу, требует и в разметке близкого расположения букв друг к другу.

Черная масса буквы должна подавлять просветы.

Буква Ж строится как К. Буквы О и С представляют собой лежащий эллипсис. Ю имеет правильный круг. Буквы Б, В, Р, Ф, Ь, Ы, Ь и Я имеют составным элементом части круга.

Назначение шрифта — плакат.

М. Ушаков-Поскочин.

Шрифт № 52 И. А. Фомина (Переложение древне-греческого на русский).

Первоосновной палочного шрифта является древне-греческий. Для нас, русских, этот шрифт имеет особое значение, так как наш алфавит и его писание произошел именно от древне-греческого и большинство наших букв целиком его повторяет.

Наилучшее начертание этого шрифта мы находим на греческих вазах, а также в надписях высеченных на камнях древних гробниц. Эти шрифты послужили мне образцами для сочинения русского палочного шрифта в подражение древне-греческому.

Начертание всех букв происходит от простейших форм квадрата круга и треугольника. Толщина стойки равна 1/7 ее высоты. Некоторые буквы выходят за строку, что увеличивает легко-читаемость шрифта.

Шрифт этот годится для книжной графики, для плаката, когда требуется вместить на нем значительный текст, а также для надписей, высекаемых на камнях, напр., на памятниках, на могильных плитах и т. п.

Ив. Фомин.

Шрифт № 53 Ф. Г. Позен.

Шрифт носит декоративный характер; пригоден для театральных афиш, плакатов, реклам и пр.

Шрифт наклонный под углом в 60° к горизонтали. Допустимо, однако, в отдельных словах выпрямлять его (см. слово МХАТ).

Толщина основной стойки в 2½ раза меньше ее высоты. Каждая стойка ограничена с одной стороны (обыкновенно внутренней) прямой линией; с наружной — кривой, кроме случаев симметрии, когда она имеет кривую с двух сторон (см. буквы Т и Ф) или прямую с двух сторон, как в букве Ж.

Буква О и ей аналогичные строятся, как наклонный овал. Основным элементом шрифта является лишь одна стойка, остальные части букв являются добавочными и значительно уже стоек.

Кроме треугольных клиньев, ряд букв (Е, Ж, Э, а также Х, Ш и Щ) имеют волнообразные языки.

Фрида Позен.

Шрифт № 54 А. И. Гегелло.

Буквы данного шрифта в основе состоят из брусков, толщина которых равна, примерно, от 1/4 до 1/3 высоты, из более тонких перекладин и из клиновидных придатков (буквы Б, Г, Д, Е, Л, М, С, Э).

Буквы О, Э, С, Ю, Ф строятся на основе овалов.

Свободное, танцующее расположение букв не дает возможности дать более точный закон их построения, так как даже квадратная или прямоугольная форма буквы в зависимости от его расположения, превращается в ромбическую или форму параллелограмма. Контур брусков слегка выгибается, бруски утолщаются либо утончаются книзу.

Необходимо стремиться при живописном расположении букв и криволинейном начертании строк к равномерному заполнению площади, занимаемой словом и к уравновешенной композиции листа.

Шрифт рисуется от руки, кистью.

А. И. Гегелло.

Шрифт № 55 М. М. Рудневой.

Шрифт носит декоративный характер и пригоден для компактных надписей на плакатах, знаменах, вывесках и пр. Основная стойка имеет толщину приблизительно равную половине высоты ее. Добавочные элементы состоят из линий, треугольников и малых треугольных лапок. Буквы А, Д и Л строятся по одному типу; М — иначе; буква Ж — двой-

пов К с малым отклонением. Отсутствующие в алфавите: Щ строится как Ц, Ь — как часть буквы Ы. Буква С вписывается в квадрат; буквы О и Ю представляют из себя лежачий эллипсис.

Шрифт № 56 П. И. Важновой.

Шрифт носит декоративный характер и пригоден главным образом для плаката. Буквы: И, Н, О, П, Ц вписываются в полный квадрат. Буквы: Ш, Щ, Ы, Ю, Ф в квадрат с $^1/_4$-ю, а остальные буквы приближаются к $^3/_4$ квадрата. У большинства букв встречается форма линз, которая прикрепляется острым концом к стойкам букв. В буквах А, Б, Д, Л, С и Э линзы имеют с внутренней стороны прямую линию, а с внешней — полукруглую. Толщина такой линзы (в широкой ее части) равняется $^1/3$ толщины стойки.

Почти у всех букв имеются с нижней стороны маленькие лапки, которые отходят по обе стороны стоек. Буквы Е, З имеют сломанную стойку под небольшим углом. У букв Н, П перекладины представляют из себя остроконечный клин. Буквы Ц, Щ имеют снизу росчерк в виде линз, в которых нижняя линия прямая, а верхняя — полукруглая. Такая же форма встречается и посреди букв Ш и Щ взамен 3-ей стойки.

Буквы О, С, Э имеют с внешней стороны полукруглую линию, а с внутренней — сломанную под небольшим углом.

Толщина одинаковая основных стоек у всех букв и в $2^1/_2$ раза меньше высоты стойки. Шрифт можно употреблять и в наклонном положении — см. слово „Советскую".

П. Важнова.